

UNIVERSITÉ PARIS 8 – VINCENNES SAINT-DENIS

École doctorale Pratiques et Théorie du sens

FACULDADE DE LETRAS - UNIVERSIDADE DE LISBOA

N° attribué à la bibliothèque

THÈSE

Pour l'obtention du grade de DOCTEUR en co-tutelle

de l'UNIVERSITÉ PARIS 8

Discipline : Études Portugaises, Brésiliennes et de l'Afrique Lusophone

et de FACULDADE DE LETRAS – UNIVERSIDADE DE LISBOA

Discipline: Études de Théâtre

Présentée et soutenue publiquement par

Ana Catarina CARDOSO FIRMO

DA PALAVRA À CENA E DA PALAVRA EM CENA:

DRAMATURGIAS DO ABSURDO EM FRANÇA E EM PORTUGAL

Thèse dirigée par Mesdames Maria Helena Araújo Carreira et

Maria João Monteiro Brilhante

Soutenue le 24 octobre 2011

à l'Université Paris 8

JURY

Maria Helena Araújo Carreira, Professeur des Universités, Université Paris 8 – Vincennes – Saint-Denis

Maria João Monteiro Brilhante, «Professora Associada», Faculdade de Letras - Universidade de Lisboa

Maria Helena Serôdio, «Professora Catedrática», Faculdade de Letras - Universidade de Lisboa

Maria Graciete Besse, Professeur des Universités, Université Paris-Sorbonne (Paris 4)

Catherine Dumas, Professeur des Universités, Université Sorbonne-Nouvelle (Paris 3)

Ao Pedro e ao nosso bebé. À minha família e aos meus amigos.

AGRADECIMENTOS

Às minhas orientadoras de pesquisa, Professora Maria Helena Araújo Carreira e Professora Maria João Monteiro Brilhante pela generosidade com que dirigiram este projecto, pela disponibilidade e entusiasmo que demonstraram ao acompanhar o meu trabalho de investigação.

À Fundação Calouste Gulbenkian que me proporcionou um ano de bolsa de doutoramento.

À Fundação para a Ciência e Tecnologia que me proporcionou quatro anos de bolsa de doutoramento.

Aos bibliotecários e arquivistas dos diferentes fundos aos quais precisei de recorrer, em particular ao Dr. Paulo Tremoceiro do arquivo da Torre do Tombo, à Dr^a Sofia Patrão da biblioteca do Museu do Teatro e à Dr^a Fernanda Bastos da biblioteca do Teatro Nacional D. Maria II.

Aos encenadores e actores que me concederam entrevistas e encontros com as equipas artísticas dos espectáculos estudados ao longo deste trabalho: René Chéneaux, Frederick Wiseman, Alain Le Maoût, Catherine Precourt, Patrick Chupin, Luc Bondy, Micha Lescot, Dominique Reymond, Adriana Asti, Giovanni Battista Stori, João Jorge Meirim, Joaquim Benite e Ana Augusto.

À minha família que sempre acreditou em mim e me estimulou a prosseguir os meus sonhos e objectivos.

Ao Pedro e ao Guilherme por todo o apoio que me deram com os seus conselhos, sugestões, conversas e revisão da tese.

À Rita e à Ana Lúcia, sempre disponíveis para rever os artigos que publiquei durante o meu trabalho de pesquisa.

À Ana Boino pela forma generosa com que me ajudou no projecto desta tese.

Resumo

Da palavra à cena e da palavra em cena – Dramaturgias do absurdo em França e em Portugal

A passagem do texto à cena nas dramaturgias do absurdo em França e em Portugal constitui a principal interrogação do nosso trabalho de pesquisa. No caso francês, propomos estudar os itinerários dramáticos de Ionesco e Beckett, através de binómios temáticos que nos parecem fundamentais na recriação cénica dos seus textos. No caso português pretendemos observar o panorama político e legislativo do teatro durante a ditadura do Estado Novo para dar conta do contexto em que as dramaturgias dos principais representantes do absurdo em Portugal foram asfixiadas pela censura. Procuraremos compreender a continuidade do teatro do absurdo na actualidade, pela análise de um conjunto de representações recentes dos textos em França e pela observação da produção dramática e cénica que surgiu no espaço português após a queda da ditadura em 1974. Através do estudo destas dramaturgias pretendemos demonstrar a importância de recriar o teatro do absurdo no espaço francês e de quebrar a invisibilidade do contexto português.

Palavras chave: Teatro do absurdo, Dramaturgia, Censura em Portugal, Encenação

Résumé

Du mot à la scène et du mot en scène – Dramaturgies de l'absurde en France et au Portugal

Le passage du texte à la scène dans les dramaturgies de l'absurde en France et au Portugal constitue la principale interrogation de notre travail de recherche. Dans le cas français, nous nous proposons de suivre les parcours dramaturgiques de Ionesco et de Beckett, à partir des binômes thématiques qui nous semblent fondamentaux dans la recréation scénique de leurs textes. Dans le cas portugais nous prétendons observer le panorama politique et législatif du théâtre pendant l'Etat Nouveau pour rendre compte du contexte dans lequel les dramaturgies des principaux représentants de l'absurde au Portugal étaient bâillonnées par la censure. Nous essayerons de comprendre la continuité du théâtre de l'absurde dans l'actualité, par l'analyse d'un ensemble de représentations récentes des textes en France et par l'observation de la production dramatique et scénique dans l'espace portugais après la chute de la dictature en 1974. A travers l'étude de ces dramaturgies nous prétendons démontrer l'importance de recréer la dramaturgie de l'absurde dans l'espace français et de rompre l'invisibilité du contexte portugais.

Mots clés : Théâtre de l'absurde, dramaturgie, censure au Portugal, mise en scène.

Abstract

From word to stage and about the word on stage - Absurd dramaturgies in France and Portugal

The main question that underlies this research is the bridge between the written word and the theatre stage in absurd dramaturgies from France and Portugal. In the French case we propose to study the dramaturgical itineraries of Ionesco and Beckett, through sets of thematic approaches which seem fundamental in the stage recreation of their texts. In the Portuguese case we aim to look at the theatre's political and legislative structure under the Estado Novo dictatorship, in order to better grasp the context in which the main representatives of the absurd movement saw their work asphyxiated by state censorship. We will try to understand the continuity of absurd theatre today, by analyzing a set of recent stagings of some of these written works in France, as well as observing the reality of Portuguese absurd theatre after the establishment of democracy in 1974. By confronting these two different contexts we will try to demonstrate the importance of both recreating the absurd dramaturgies of the French stage, and counteracting the invisibility of the Portuguese reality.

Key words: Theater of the absurd, dramaturgy, censorship in Portugal, staging

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	8
PRIMEIRA PARTE – UMA VANGUARDA NA RIBALTA: DRAMATURGIAS DO ABSURDO EM FRANÇA	19
Capítulo I – Terminologias e características do absurdo francês	21
1 – Acepções e linhas de confluência	21
2 – Traços primordiais do modelo dramático absurdistas.....	34
Capítulo II – Memória e amnésia no teatro de Ionesco.....	43
1 – O passado no tempo ionescuiano.....	43
2 – Lugares da memória e do esquecimento	51
Capítulo II – O esgotamento da linguagem no teatro de Beckett.....	62
1 – A palavra incessante e a imobilidade nas peças para o teatro	62
2 – Da voz off à coreografia muda	67
SEGUNDA PARTE – A CENA ENCOBERTA: DRAMATURGIAS DO ABSURDO EM PORTUGAL	79
Capítulo I – Incursões do teatro do absurdo em Portugal	81
1 – Herdeiros do absurdo francês	81
2 – A linha absurdistas na História do Teatro Português	85
Capítulo II – O teatro amordaçado	91
1 – O teatro português no contexto ditatorial	91
2 – Panorama do teatro em Portugal entre 1950 e 1974	101
Capítulo III – Dramaturgos fora de cena	116
1 – Miguel Barbosa – Um teatro onírico	116
2 – Augusto Sobral – Entre o absurdo e o mito	132
3 – Hélder Prista Monteiro – Entre o <i>nonsense</i> e o realismo.....	141
4 – Jaime Salazar Sampaio – O teatro da perplexidade	160
TERCEIRA PARTE – RECRIAR O TEATRO DO ABSURDO	184
Capítulo I – O absurdo na cena francesa: novos olhares em palco	186
1 – O lugar das dramaturgias do absurdo na encenação contemporânea.....	186
2 – <i>Les gardiens du temple</i>	194
3 – Recriar Ionesco	199
3.1 - <i>La Cantatrice chauve</i>	199
3.1.1 - <i>La Cantatrice chauve</i> de Jean-Philippe Calvin e François Berreur	200
3.1.2 - <i>La Cantatrice chauve</i> de Jean-Luc Lagarce	203
3.2 - <i>Les Chaises</i>	208
3.2.1 - <i>Les Chaises</i> de Christophe Feltz.....	209
3.2.2 - <i>Les Chaises</i> de Alain Bonneval	212

3.2.3 - <i>Les Chaises</i> de Brunet e Mallet	213
3.2.4 - <i>Les Chaises</i> de Luc Bondy	216
4- Recriar Beckett	223
4.1- <i>Oh les beaux jours</i>	223
4.1.1 - <i>Giorni Felici</i> de Giorgio Strehler	225
4.1.2 - <i>Oh les beaux jours</i> de Frederick Wiseman	230
4.1.3 - <i>Oh les beaux jours</i> de Bob Wilson	233
4.2 - <i>En attendant Godot</i>	237
4.2.1 - <i>En attendant Godot</i> de Bernard Sobel	238
4.2.2 - <i>En attendant Godot</i> de René Chéneaux	243
Capítulo II – Rumos das dramaturgias do absurdo em Portugal	250
1 - Autores de gaveta depois da revolução	251
1.1 - As dramaturgias suspensas de Miguel Barbosa e Augusto Sobral	251
1.1.1 - Miguel Barbosa	251
1.1.2 - Augusto Sobral	260
1.2 - Hélder Prista Monteiro – Entre o desvio do épico e as reminiscências do absurdo	278
2 - Jaime Salazar Sampaio - Da penumbra para a cena	292
CONCLUSÃO	315
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	326
ANEXOS	358
ÍNDICE DE ANEXOS	385
ÍNDICE DE NOÇÕES	388

INTRODUÇÃO

O termo «teatro do absurdo», criado por Martin Esslin é usado convencionalmente para agrupar um conjunto de dramaturgos, de percursos e nacionalidades variadas que surgiram na *rive gauche* parisiense durante os anos cinquenta no contexto do pós-guerra. Os diferentes estudos teóricos e críticos, com mais ou menos hesitações perante o termo de Esslin, reconheceram de um modo consensual que os representantes mais emblemáticos desta dramaturgia surgida na capital francesa seriam justamente três estrangeiros: Ionesco, Beckett e Adamov.

No título da presente tese e ao longo do nosso estudo, preferimos o termo «dramaturgias do absurdo» ao termo teatro do absurdo, por nos parecer abranger de um modo mais vasto os universos dramáticos dos autores em estudo, desde a sua produção escrita até às suas concretizações cénicas. Bernard Dort fornece-nos uma definição de dramaturgia em que dá conta do seu significado actual enquanto mutação de um texto em espectáculo. Com esta definição, encontramos um termo mais complexo do que a sua aceção original que começou por se referir à arte de composição dramática:

« [...] la dramaturgie, aujourd'hui, concerne-t-elle moins l'écriture de la pièce [...] que son passage à la scène. [...] Le domaine de la dramaturgie, c'est non la réalisation scénique concrète, mais le processus même de la représentation. Faire un travail dramaturgique sur un texte, c'est donc prévoir, à partir de lui, la ou les représentations possibles [...] de ce texte»¹.

Por outro lado utilizaremos o termo «recriação cénica» enquanto conceito definidor de um processo dramático onde estamos perante um trabalho criativo conjunto de vários elementos que contribuem para a transformação de um texto em representação.

A extensão das obras dramáticas de Ionesco e Beckett e a sua constante recriação pelas mais diversas companhias do mundo inteiro desde os anos cinquenta, permitem-nos observar uma continuidade e actualidade de transposições cénicas relativamente a um conjunto de textos que se vêem representados em diferentes línguas, em diferentes palcos e abordados através de múltiplos olhares. Falar de dramaturgias do absurdo implica convocar textos e dramaturgos a partir dos quais se alterou o rumo das artes do espectáculo no século XX. O conceito de dramaturgia, na sua aceção mais actual, impõe-se então como o termo mais adequado para aplicar ao nosso estudo.

¹ Dort, Bernard, «L'état d'esprit dramaturgique» in *Théâtre/Public*, nº67 – «Dramaturgie», Janeiro-Fevereiro, 1986, p.8.

Como pano de fundo desta dramaturgia, temos uma Europa profundamente marcada pelas duas Grandes Guerras que desencadearam a perda de certezas, a queda de valores, de ideologias e uma profunda desconfiança no domínio político e religioso. É neste contexto do pós-guerra que vemos surgir nos teatros parisienses os nomes dos dramaturgos mais inovadores da cena europeia dos anos cinquenta.

Em Portugal, os textos do teatro do absurdo foram escritos sob o regime ditatorial do Estado Novo, num pequeno país fechado sobre si mesmo, onde a influência francesa transportava a imagem de um contexto social bem distante do português. É de grande interesse para a nosso estudo analisar os motivos que levaram estas dramaturgias a serem sujeitas a uma severa censura, pois a maioria das peças portuguesas só sobe à cena a partir de 1974, apesar de alguns textos já terem sido publicados.

Tanto no contexto francês como no português, o absurdo é identificado como um movimento artístico de vanguarda nas décadas de 50 e 60, no sentido em que se opõe aos sistemas sociais e estéticos da sua época, propondo novas perspectivas para a observação e representação do mundo. No entanto, se os textos dos autores francófonos encontram uma presença constante no palco, os autores portugueses são marcados por serem banidos de cena. Nesse sentido, parece-nos premente repensar o lugar das dramaturgias do absurdo, na sua passagem do texto para a cena. O nosso estudo é então motivado por uma interrogação principal: qual a importância da recriação cénica nestas dramaturgias?

Esta interrogação, chave da nossa problemática, poderá aparentemente surgir como uma questão retórica ou ingénua porque é evidente e consensual que qualquer dramaturgia parte de um texto que reclama a cena como concretização da sua própria natureza. No entanto, o facto de se tratar de um modelo dramático que revolucionou as categorias teatrais e marcou um momento de ruptura nas artes do espectáculo da nossa contemporaneidade suscita o nosso interesse e a necessidade de repensar a continuidade cénica destas dramaturgias. A nossa interrogação dirige-se de um modo particular ao contexto das dramaturgias do absurdo nos espaços francês e português, para compreender o modo como se conduziu a sua continuidade e que lugar ocupam na cena actualmente.

Qualquer trabalho de investigação que contemple as dramaturgias de Ionesco e Beckett vê-se condicionado perante a diversidade de estudos dedicados a estes autores. A nossa pesquisa é porém motivada pelo facto de constataremos um número reduzido de reflexões que se debrucem sobre a importância da recriação cénica dos seus textos. É curioso observar que os estudos que reflectiram sobre as recriações de Samuel Beckett,

nem sempre consideraram a importância dos cadernos de encenação do próprio autor que por si só aludem às múltiplas possibilidades de transposição do texto em cena². Nestes cadernos, organizados por James Knowlson, a partir dos arquivos da Universidade de Reading, encontramos diversas modificações do autor relativamente às encenações e edições dos textos em França, durante as representações dos textos *Fin de partie*, *Oh les beaux jours*, *En attendant Godot*, *La dernière bande*, que ele próprio encenou em Berlim e Londres. Por sua vez, é ainda surpreendente verificar que apenas em 2010, foi publicado um estudo de Michel Bertrand, dedicado à análise da encenação de *La Cantatrice chauve* por Jean-Luc Lagarce, em que se aponta pela primeira vez o confronto com a versão de Nicolas Bataille³, e se apela à liberdade cénica e à importância de recriar Ionesco, rompendo com o modelo de encenação dos anos 50.

Embora possamos encontrar do lado da crítica teatral, diversos artigos que reagem perante as diferentes recriações cénicas ao longo das últimas décadas, damos conta de poucos estudos teóricos que valorizem a análise de encenações e o contacto directo com profissionais do espectáculo como campo de trabalho. Os centenários de Ionesco e Beckett, respectivamente em 2006 e 2009, possibilitaram um aproximar de teóricos e encenadores e lançaram o debate sobre as possibilidades de transposição dos textos para a cena. Do nosso ponto de vista, importa ainda questionar a presença incessante de Ionesco e Beckett em cena, analisando um conjunto de representações recentes e repensando as possibilidades cénicas das suas obras.

A pertinência do estudo da dramaturgia do absurdo no espaço francês, em confronto com a dramaturgia portuguesa que aderiu à mesma linha reside, em primeiro lugar, no facto de reconhecermos nos textos dos dramaturgos portugueses um conjunto de traços que convocam os universos de Ionesco e Beckett. Consideramos ainda relevante para a nossa problemática dar conta do contraste entre o contexto português, onde os autores viveram um bloqueio do seu trabalho de dramaturgos devido ao peso da censura e o lugar de ribalta conhecido pelos autores do absurdo francês. A nossa pesquisa é ainda motivada pelo facto de o estudo do teatro português durante a época da censura constituir ainda um terreno recente e no qual a maior parte dos estudos teóricos se

² «Dans les études critiques sur l'oeuvre théâtrale de Beckett, ces carnets de notes [...] n'ont été utilisés que par un très petit nombre de chercheurs». Cf. Knowlson, James, «Samuel Beckett metteur en scène: ses carnets de notes de mise en scène» in Touret, Michèle (org.), *Lectures de Beckett*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1998, p.70.

³ Bertrand, Michel, «La Cantatrice chauve : Lagarce réécrit Ionesco» in Doddile, Norbert et Ionesco, Marie France (org.), *Lire, jouer Ionesco*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2010, pp.229-252.

concentraram em observar o panorama teatral, incidindo o seu olhar sobre o passado ditatorial, sem o confronto com uma análise sobre o presente. O facto de os dramaturgos do absurdo terem na sua maioria suspenso as suas produções dramáticas, após a revolução de Abril, suscitou o nosso interesse sobre o percurso das suas obras.

Na primeira parte da nossa inquirição pretendemos contextualizar as origens desta dramaturgia em França, esclarecer a polémica que se gerou à volta da terminologia e dedicarmo-nos de um modo mais atento aos casos de Ionesco e Beckett. A escolha destes dois dramaturgos prende-se ao facto de surgirem como os mais emblemáticos do modelo dramático em causa e com maior destaque na recriação cénica do absurdo no espaço francês.

No que concerne a obra de Ionesco propomos reflectir sobre o binómio memória e amnésia e a sua relação no espaço cénico. O tema da memória e da amnésia é um contraponto também reconhecível no teatro de Beckett. No entanto, em Beckett, as falhas de memória e a perda de referências temporais são vistas pelas personagens com uma atitude de resignação. Pozzo aponta a perda de referências temporais como uma verdade universal: «vous n'avez pas fini de m'empoisonner avec vos histoires de temps ? C'est insensé ! Quand ! Quand ! Un jour, ça ne vous suffit pas, un jour pareil aux autres il est devenu muet, un jour je suis devenu aveugle, un jour nous sommes nés, un jour nous mourrons»⁴.

Por outro lado, é a ausência de mudança que permite às personagens beckettianas manterem o sentimento de esperança. Winnie sente-se assegurada pela ausência de mudança. É isso que lhe permite começar mais um dia feliz. É também a situação de espera que permite a Vladimir e Estragon continuarem juntos. A ausência de mudança implica que a morte continue em suspenso na cena dramática. A morte, ao contrário do que acontece em Ionesco, quase não chega a ser concretizada no teatro de Beckett. Michel Pruner dá conta das abordagens diferentes sobre a noção de morte que encontramos entre os dois dramaturgos: «Si Ionesco était terrifié par l'idée de mort, Beckett, lui, est horrifié par le fait même de vivre. [...] Parce qu'il est déjà un mort au moment où il naît, l'homme n'en finit pas de mourir. Les choses se dégradent. L'espace se disloque et tend à disparaître. Le temps s'efface»⁵.

⁴ Beckett, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Editions de Minuit, 1952, p.126.

⁵ Pruner, Michel, *Les théâtres de l'absurde*, Paris, Dunod, 2003, p.39.

Neste sentido, se em Ionesco as personagens são perturbadas pela ausência de referências temporais, esforçando-se obstinadamente por recuperar a sua memória, em Beckett encontramos a resignação perante o curso do tempo. Clov dirá: «Quelque chose suit son cours»⁶ e Hamm conclui no fim da peça «Puisque ça se joue comme ça ... (*il déplie le mouchoir*) ... jouons ça comme ça ... (*il déplie*) ... et n'en parlons plus ... (*il finit de déplier*) ... ne parlons plus»⁷. Em Ionesco, o jogo da memória e o curso do tempo não deixam de preocupar as personagens que, longe de se resignarem, reagem contra os sintomas de amnésia. A memória é representada ou evocada por uma multiplicidade de lugares. A morte é concretizada em cena e o tempo corre veloz.

Com Beckett, o tempo parece cristalizado e o espaço é minimizado. Nesse sentido, propomos analisar o modo como na sua dramaturgia podemos observar um percurso que parte da representação de um falar incessante, acompanhado de um estado de espera ou imobilidade para chegar por fim à representação do esgotamento das palavras, acompanhado do movimento incessante. Este percurso beckettiano será ainda ilustrado pelo facto de observarmos, nas suas personagens a passagem de um estado de dualidade para uma condição de espectros.

O teatro do absurdo em Portugal segue claramente uma influência do absurdo francês, uma vez que a França constituía uma fonte de inspiração cultural de uma elite artística durante o Estado Novo. Encontramos por um lado uma linha comum de identificação: o pós-guerra, a eclosão de linhas vanguardistas europeias e a recuperação de movimentos artísticos surgidos no contexto da Primeira Guerra como o Surrealismo. Damos conta por outro lado de um desvio: o teatro do absurdo em Portugal foi também uma estratégia para escapar à censura, pela dimensão onírica e codificada da sua escrita.

Importa então esclarecer o modo como os dramaturgos nacionais procuraram denunciar o contexto político em que viviam, através da linha absurdista. Em que sentido podemos reconhecer nas suas peças um conteúdo *engagé* e subversivo? Quais os aspectos que nos levam a reconhecer nas suas obras uma revisitação dos autores do absurdo francês? Devemos ainda interrogar os motivos que levaram a censura a tomar uma atitude mais rígida relativamente às representações, sendo mais tolerante em relação à publicação dos textos.

⁶ Beckett, Samuel, *Fin de partie*, Paris, Editions de Minuit, 1971, p.28 e 49.

⁷ *Id.Ib.*, p.110.

Para esclarecer estas questões, partimos na segunda parte para a análise da dramaturgia portuguesa, contextualizando a situação do teatro durante a ditadura do Estado Novo e apresentando os diferentes percursos dos dramaturgos portugueses absurdistas condicionados pela censura. A partir deste ponto podemos analisar de forma mais clara os motivos que conduziram essa censura da representação, em que sentido o efeito visual imediato do espectáculo pode aludir ao espaço social mais eficazmente que o texto que o precede. De acordo com os diferentes repertórios de autores absurdistas apresentados nos estudos teóricos e Histórias do Teatro em Portugal que consultámos, optámos por seleccionar um corpus de quatro autores que nos parecem surgir como os representantes mais adequados desta linha dramática: Miguel Barbosa, Augusto Sobral, Hélder Prista Monteiro e Jaime Salazar Sampaio.

Na última parte deste trabalho, é oportuno repensar a importância da recriação cénica das dramaturgias do absurdo, observando o rumo desta linha dramática nos espaços francês e português. Para desenvolver esta reflexão, parece-nos incontornável abordar a dimensão estética destas dramaturgias e as suas potencialidades cénicas nos dias de hoje. Deste modo, propomo-nos assinalar as obras dos dramaturgos do absurdo como ponto de partida de novos olhares artísticos que contribuíram para uma nova concepção da arte dramática, dando origem a novas técnicas e vias performativas contemporâneas.

Para a análise do contexto francês, pretendemos observar de um modo particularmente atento as recriações mais recentes dos textos de Ionesco e Beckett, dando especial relevo às manifestações artísticas e ao debate intelectual, surgido em tempo de celebração dos centenários dos autores. No nosso estudo encontramos uma polémica incontornável que divide de um lado quem reivindica a liberdade de criação e autonomia relativamente às didascálias frente ao outro lado que reclama uma atitude de fidelidade, respeitando a vontade do autor. Trata-se de uma polémica antiga, longe de encontrar consenso e que acompanhou as mais diversas encenações das obras dramáticas de Ionesco e Beckett.

No início do Festival Paris Beckett, a 29 de Outubro de 2006, foi publicado um artigo no jornal *Le Monde* escrito por Martine Silber, destinado a perturbar e dividir opiniões de intelectuais e correntes artísticas: «Metteurs en scène sous surveillance»⁸. O artigo começa por chamar a atenção para o modo intransigente como Beckett dirigia as

⁸ Cf. Silber, Martine, «Metteurs en scène sous surveillance», *Le Monde*, 29 de Outubro de 2006.

suas próprias peças. Contudo, o que torna o artigo polémico é a forma como se coloca uma questão que é incontornável no teatro beckettiano. Tendo em conta a dimensão e importância das didascálias de Beckett, aliada à firmeza severa dos direitos de autor⁹, com que liberdade se pode contar, quando se decide pôr em cena Beckett?

Tal pergunta é colocada por Tom Bishop, que se refere ao artigo de Martine Silber, duas semanas após a publicação do mesmo, durante o ciclo de conferências decorridas no âmbito do Festival Paris Beckett, na Bibliothèque Nationale de France¹⁰. Tom Bishop apela à liberdade de criação, considerando a obra de Beckett suficientemente forte para sobreviver à transposição e modificação cénica¹¹. Segundo o encenador, a obra de Beckett deve ser explorada e inovada por artistas competentes que façam respirar o seu teatro de uma forma inteligente. E acrescenta que a pior “traição” ao teatro de Beckett foi assinada pelo próprio autor, com a adaptação de *En attendant Godot* para a televisão¹².

Em 1999, Joël Jouanneau publica na revista *Magazine Littéraire*, um artigo intitulado «Libérons-nous de ces didascalies»¹³. Jouanneau entra em ruptura radical com o autor, concentrando-se no conteúdo dos diálogos e ignorando as didascálias, permitindo-se uma liberdade cénica nunca antes encontrada numa representação beckettiana, justificando que «Beckett est le plus grand auteur contemporain, mais il n'est pas le plus grand metteur en scène. Ses indications conduisent à l'embaumement, à l'ossification, à une lecture univoque. Son œuvre est plus forte que lui»¹⁴. Uma das propostas mais ousadas é a encenação de *Godot* no Théâtre Nanterre-Amandiers, onde se coloca um transformador eléctrico no lugar da árvore.

Nas representações francesas mais recentes da obra dramática de Beckett, e em particular nas que decorreram durante o Festival Paris Beckett, a questão das didascálias e dos direitos de autor foi colocada recorrentemente. Em *Actes sans Paroles II*, François Lizarro entra em conflito com as Editions de Minuit por propor uma marioneta no espectáculo¹⁵. Irène Lindon, responsável pela referida editora coloca obstáculos à

⁹ Partilhados por Irène Lindon, responsável das Edições de Minuit e Edward Beckett, sobrinho do autor.

¹⁰ Cf. Comunicação de Tom Bishop a 14 de Novembro de 2006.

¹¹ Cf. *Id.*, *Ib.*: «Le théâtre de Beckett n'a pas besoin d'interdictions. Il est assez fort pour survivre aux modifications scéniques.».

¹² Cf. *Id.*, *Ib.*: «*Godot* méritait un meilleur sort mais *Godot* a survécu et la cassette est disparue.».

¹³ Cf. Jouanneau, Joël, «Libérons-nous de ses didascalies» in AA.VV, *Magazine littéraire. Beckett raconté par les siens* nº372 – Janeiro, Paris, 1999, p.45.

¹⁴ Cf. *Id.*, *Ib.*.

¹⁵ Cf. *Actes sans paroles II*, encenação de François Lizarro, com Aurelia Ivan, Théâtre Grand Parquet, Paris, de 9 a 26 de Novembro de 2006.

interpretação de *Oh les beaux jours* por Catherine Samie¹⁶, considerando que a actriz não corresponde à didascália em que Winnie é descrita como quinquagenária¹⁷. No espectáculo ...*que nuages*...¹⁸, conjunto de peças curtas e de peças para a televisão, representado no Forum de Blanc-Mesnil, a personagem da assistente de *Catastrophe* é apresentada com um vestido azul e vermelho, ao invés de usar a habitual bata branca. Por último, referimos nesta lista de exemplos o caso de René Chéneaux que após a primeira representação de *En attendant Godot* no Théâtre Jean Vilar em Novembro de 2006, foi forçado a abandonar a ideia de colocar música no espectáculo¹⁹, em tournée até fim de Maio de 2007 em Île de France e presente no Festival d'Avignon Off 2007.

Na análise das representações mais recentes de Samuel Beckett interessa-nos observar a passagem do texto à cena mediante uma tal polémica. Pretendemos dar conta de algumas problemáticas da obra dramática beckettiana, através da análise de diferentes percursos e abordagens cénicas. Optámos por analisar em pormenor algumas encenações recentes das peças *En attendant Godot* e *Oh les beaux jours*, onde a imobilidade é contraposta ao fluir incessante das palavras. A escolha deste corpus impôs-se em primeiro lugar por serem as peças mais recriadas em cena. Por outro lado, se *En attendant Godot* constitui o ponto de partida da sua obra dramaturgica, *Oh les beaux jours* será o expoente desse contraponto da comunicação incessante num contexto de imobilidade. Os textos dramáticos que se seguiram, quando não apresentam ligações evidentes com a personagem de Winnie²⁰, enveredaram na maioria das vezes, por caminhos onde o silêncio foi ganhando um valor essencial. Primeiro em estado de escuta,

¹⁶ Cf. *Oh les beaux jours*, encenação de Frederick Wiseman, com Catherine Samie e Frederick Wiseman, Théâtre du Vieux Colombier de la Comédie Française, Paris, de 26 de Outubro a 4 de Novembro de 2006.

¹⁷ Cf. Silber, Martine, «Metteurs en scène sous surveillance», *Le Monde*, 29 de Outubro de 2006: «[Irène Lindon] s'est violemment disputée avec Marcel Bozonnet, alors administrateur de la Comédie-Française, quand Catherine Samie a été choisie pour jouer Winnie dans *Oh les beaux jours*, en 2005. Mme Lindon jugeait la comédienne trop âgée pour le rôle, à 80 ans, puisque Beckett indique : 'la cinquantaine, de beaux restes'».

¹⁸ Cf. ...*que nuages*..., encenação de Madeleine Louarn, com Anne Menguy, Christelle Podeur, Jean-Claude Pouliquen, Yvon Prigent, Jacques Priser, Claudine Cariou, Christian Lizet, Le Forum Blanc-Mesnil, Blanc-Mesnil, de 23 de Janeiro a 10 de Fevereiro de 2007.

¹⁹ Cf. *En attendant Godot*, Compagnie Kick Théâtre, encenação de René Chéneaux, com Rachid Benbouchta, Juan Chocho, Franck Dinot, Guy Lafrance, Théâtre Jean Vilar, Théâtre Jean Vilar, Vitry-sur-Seine, de 23 a 26 de Novembro de 2006; Forum Blanc-Mesnil de 21 a 26 de Maio de 2007. Esta informação foi-nos disponibilizada pelo encenador, durante uma entrevista individual após o espectáculo «Poèmes de Beckett», encenação de René Chéneaux, com François Pique, Maison de la Poésie de St. Quentin - Yvelines, Guyancourt, 13 de Março de 2007.

²⁰ *Not I* e *Rockaby* são textos criados não só pensados a partir da personagem de Winnie, mas também pensados para Billie Whitelaw, a actriz que interpretou *Happy Days* no Royal Court Theatre, com encenação do próprio Beckett. Também *Play* retoma o esquema cénico de *Happy Days*, em que três personagens com o corpo totalmente imerso em vasos de barro falam incessantemente.

com a introdução de personagens que ouvem o registo de uma voz off e por último no esgotamento das palavras das últimas peças.

Embora de um modo menos rígido, as polémicas ligadas à ideia de fidelidade ao autor são retomadas em algumas recriações dos textos de Ionesco. Quando Jean-Luc Lagarce decidiu pôr em cena *La Cantatrice chauve* em 1991, não deixou de estar consciente do facto de dirigir um projecto que rompia com a tradição do Théâtre de La Huchette. Por sua vez, Luc Bondy ao pôr em cena *Les Chaises* em 2010 foi confrontado com a reacção da filha de Ionesco que entendeu a sua encenação como uma traição ao texto do dramaturgo. Optámos então por analisar algumas recriações destas duas peças que além de terem suscitado debates importantes a considerar para o nosso estudo da passagem do texto à cena, constituem as duas obras mais representadas na obra de Ionesco.

Por outro lado, a selecção deste corpus é motivada pelo percurso dramático do autor. *La Cantatrice chauve* foi a primeira peça de Ionesco a marcar uma fase de provocação na sua obra dramática, ao questionar as categorias teatrais com títulos polémicos: *anti-pièce, drame comique, farce tragique*. Por sua vez, a obra *Les Chaises*, apesar de ainda se integrar na fase inicial da obra dramática de Ionesco, com o subtítulo *farce tragique*, surge no nosso entender como uma peça de transição para o segundo período do seu percurso dramático, em que explora as profundezas da angústia e da consciência humana. Relativamente ao percurso dramático de Ionesco, partilhamos a opinião de Michel Pruner²¹ que dividiu a sua obra em três períodos: uma primeira fase intitulada «Le Provocateur» (*La Cantatrice Chauve, La Leçon e Les Chaises*); uma segunda fase intitulada «Le rêveur éveillé» (*Jacques ou la soumission, Victimes du devoir, Amédée ou comment s'en débarrasser, Nouveau Locataire, La Lacune, L'Homme aux valises, Impromptu de l'Alma* e as peças do ciclo Bérenger), em que Ionesco desenvolve o tema da angústia humana face à fronteira entre o real e o sonho; uma terceira fase intitulada «L'humaniste inconsolable» (*Jeux de massacre, Macbett, Ce formidable bordel, Le Solitaire, Voyage chez les morts, Le roi se meurt*), em que Ionesco envereda por um caminho mais espiritual, onde não deixa de tecer uma denúncia dos males do mundo e da consciência humana que o atormentaram até ao fim da vida. Do nosso ponto de vista, as peças *La Cantatrice chauve* e *Les Chaises* prestam-se de um

²¹ Cf. Pruner, Michel, *Les théâtres de l'absurde*, Paris, Dunod, 2003, pp.29-33.

modo adequado ao estudo dos temas da memória e da amnésia e ao repensar das categorias dramáticas e cênicas que observamos na estética do absurdo.

Para o estudo do contexto português pretendemos observar o rumo das dramaturgias dos quatro principais representantes do absurdo em Portugal, analisando a sua adesão a esta linha dramática nos textos dramáticos produzidos depois de 1974 e procedendo ao levantamento das peças representadas. Em que medida, encontramos uma continuidade desta linha dramática na produção dramática dos autores portugueses? Como evoluiu a sua produção dramática e concretização cênica após o derrube da censura? Nesse sentido, agrupámos os dramaturgos Miguel Barbosa, Augusto Sobral e Helder Prista Monteiro, através de dois ângulos de análise. Sobre os dois primeiros propomos tentar compreender o modo como as suas dramaturgias parecem ter sido suspensas, desde os anos 90. No caso de Helder Prista Monteiro, propomos analisar a presença de traços absurdistas, a partir da década de 70, onde o dramaturgo mostra uma adesão ao teatro épico. Reservaremos um espaço à parte para a análise da dramaturgia de Jaime Salazar Sampaio que surge nesta perspectiva com um percurso atípico, onde damos conta de uma produção dramática e cênica incessante no pós-25 de Abril.

Procuraremos compreender a importância da recriação cênica das dramaturgias do absurdo pela análise das representações dos textos em França e pela observação da produção dramática e cênica que surgiu no espaço português após 1974. Que caminhos se poderão traçar, para desviar o teatro do absurdo francês da sua imagem canónica, bloqueado pela tradição e o teatro do absurdo português de um lugar de mutismo e suspensão? Na tentativa de encontrar respostas para estas questões, pretendemos demonstrar a necessidade de recriar a dramaturgia do absurdo no contexto francês e de quebrar a invisibilidade do contexto português.

PRIMEIRA PARTE

UMA VANGUARDA NA RIBALTA:

DRAMATURGIAS DO ABSURDO EM FRANÇA

O panorama teatral em França durante os anos 50 caracterizou-se por uma confluência de movimentos artísticos que se impuseram num contexto de pós-guerra. Assistimos então à eclosão de nomes singulares no teatro, na literatura e na filosofia que, se por um lado parecem surgir como herdeiros de correntes criadas após a Primeira Guerra Mundial, por outro recusam o conceito de escola e movimento, rejeitando a ideia de serem associados a outros autores. É nesse pano de fundo que surgem os nomes dos dramaturgos mais emblemáticos do teatro contemporâneo e que marcaram uma ruptura com os modelos teatrais até aí propostos. Assim, o teatro do absurdo francês caracteriza-se em primeiro lugar por ser uma contra-corrente vanguardista que cedo obteve notoriedade e uma incessante concretização cénica.

Nesta primeira parte, importa antes de mais esclarecer a polémica em torno da terminologia «teatro do absurdo», procedendo ao levantamento das diferentes designações pensadas para estas dramaturgias. Procuraremos justificar a nossa preferência pelo termo, com base nos estudos teóricos que procuraram agrupar e classificar estes autores e nos elementos e temáticas que nos permitem caracterizá-los segundo um denominador comum.

Em seguida, a nossa proposta de análise da dramaturgia de Ionesco e Beckett desenrolar-se-á através de binómios temáticos que identificamos como fundamentais para o estudo das suas obras. Por outro lado, os binómios temáticos escolhidos surgem de um modo recorrente nas recriações cénicas que observaremos na terceira parte deste estudo.

Capítulo I

Terminologias e características do teatro do absurdo francês

Neste primeiro capítulo, importa esclarecer os motivos pelos quais preferimos o termo «teatro do absurdo», pensado por Martin Esslin, relativamente a outras opções de títulos que surgiram na crítica e análise teórica francesa. É ainda nosso objectivo demonstrar que as diferentes características que o definem traduzem a ideia comum de absurdo ontológico. Pretendemos ainda realçar o facto de se tratar de um movimento artístico que, não se enquadrando em qualquer escola, se encontra no entanto enraizado num contexto de pós-guerra e situado numa confluência de vanguardas estéticas e correntes filosóficas. Por último, procuraremos descrever os traços primordiais deste modelo dramaturgico para compreender o modo como renovou as categorias teatrais convencionais e se encontra dependente de um projecto cénico.

1 – Acepções e linhas de confluência

Como já tivemos oportunidade de mencionar, o termo «teatro do absurdo» foi a designação proposta por Martin Esslin nos anos 60, para se referir à geração de dramaturgos da segunda metade do século XX que surgiu em Paris, no contexto do pós-guerra, considerando como seus representantes principais Ionesco, Beckett e Adamov. Esta designação causou uma intensa polémica, sobretudo pelas reacções da crítica francesa que apontaram vários inconvenientes relativamente à utilização do termo. Em primeiro lugar, criticaram o reenvio à filosofia de Sartre e Camus, pelo facto de nenhum dos chamados autores do absurdo reconhecer verdadeiramente a influência destes filósofos. Por outro lado, estes dramaturgos não se identificaram com o conceito e não constituíram uma escola literária nem um projecto artístico comum.

No entanto, a crítica e teoria literária francesa, embora se tenha manifestado contra o termo, acabou por agrupar os mesmos autores, através de outras designações como *nouveau théâtre*, *théâtre de la dérision*, *anti-théâtre* ou *théâtre de l'avant-garde*. Nesse sentido, levantamos a hipótese de a polémica em torno da terminologia estar também relacionada com o facto de o sentido das palavras absurdo e *non-sens* em francês ser bastante distinto do sentido inglês. É importante realçar que quando Martin Esslin chama a atenção para a presença do *nonsense* no teatro do absurdo, deixa claro que se

refere ao sentido anglo-saxónico da palavra. Nesse sentido, aponta diferentes linhas familiares ao teatro do absurdo, dando os exemplos de Lewis Carroll, Edward Lear, entre outros, insistindo sobre o sentido filosófico de *nonsense*: «Le non-sens est au sens le plus vrai un effort métaphysique pour élargir et dépasser les limites du monde matériel et sa logique»²².

Martin Esslin começa por explicar na introdução que a palavra absurdo, no seu sentido primeiro, difere da concepção de absurdo que encontramos em Camus e dramaturgos do absurdo. Num sentido musical, absurdo significa desarmonioso, pelo que a definição que vamos encontrar no dicionário vai ser algo que surge em desacordo com a razão e no sentido corrente poderá significar apenas algo ridículo. O que encontramos em Camus e nos dramaturgos do absurdo será antes o sentimento humano face ao absurdo do mundo. Nesse sentido, Esslin cita a definição utilizada por Ionesco para definir o conceito de absurdo a propósito da obra de Kafka: «Est absurde ce qui n'a pas de but... Coupé de ses racines religieuses ou métaphysiques, l'homme est perdu, toute sa démarche devient insensée, inutile, étouffante»²³. O próprio Ionesco admite empregar o termo absurdo em diferentes acepções, entre as quais reconhecemos o sentido filosófico da palavra:

«Je me rends compte [...] que j'emploie le mot absurde pour exprimer des notions souvent très différentes. Il y a plusieurs sortes de choses ou de faits absurdes. Parfois j'appelle absurde ce que je ne comprends pas [...] J'appelle aussi absurde l'homme qui erre sans but, l'oubli du but, l'homme coupé de ses racines essentielles, transcendantes [...] Tout cela, c'est l'expérience de l'absurde métaphysique, de l'énigme absolue; puis, il y a l'absurde qui est la déraison, la contradiction, l'expression de mon désaccord avec le monde, de mon profond désaccord avec moi-même, du désaccord entre le monde et lui-même»²⁴.

Retomando a questão da terminologia, partilhamos a opinião de Michel Pruner em *Les théâtres de l'absurde*, ao defender a designação teatro do absurdo relativamente aos outros termos que foram também empregues:

«Quand il s'est agi de donner un titre à ce livre, fallait-il pour autant renoncer à cette appellation? Avec le recul du temps, c'est pourtant elle qui paraît la

²² Esslin, Martin, *Le théâtre de l'absurde*, trad. de Marguerite Buchet, Francine Del Pierre, Fance Frank, Paris, Buchet-Chastel, 1992, p.320.

²³ Esslin, 1992, *op.cit.*, p.20 *apud* Eugène Ionesco, *Notes et contre notes*, Paris, Gallimard, 1962, p.232.

²⁴ Bonnefoy, Claude, *Entretien avec Eugène Ionesco*, Paris, Belfond, 1966, pp.148-149.

moins mauvaise pour parler du théâtre d'avant-garde des années 50. Encore qu'elle simplifie la portée des ouvrages en créant un amalgame entre des écrivains qui pour l'essentiel procèdent par des voies divergentes, l'appellation théâtre de l'absurde permet de rendre compte d'un mouvement dramatique qui appartient désormais à l'histoire littéraire, à condition toutefois de ne pas considérer qu'elle renvoie à un tout homogène et exclusif»²⁵.

O termo *nouveau théâtre* que reenvia ao movimento do *nouveau roman* parece-nos desajustado, tendo em conta que as semelhanças entre os dois géneros se prendem mais com uma questão de ruptura estética comum, do que com características específicas que os assemelhem. O termo «novo» apresenta por si só questões temporais que dão a esta terminologia um carácter rapidamente anacrónico. Semelhante problema se coloca com o termo *théâtre d'avant-garde*. Acrescente-se ainda o facto de co-existirem outros géneros dramáticos com a mesma designação. O mesmo problema de coincidência de títulos se aplica ao termo *anti-théâtre*. Na obra de Martin Puchner²⁶, por exemplo, encontramos um conjunto de referências diversificadas ligadas ao anti-teatro como Stéphane Mallarmé, Gertrude Stein e Bertold Brecht. Tal como o termo *théâtre d'avant-garde*, o conceito de antiteatralidade associa-se à ideia de uma ruptura com os princípios teatrais de uma determinada época.

Por outro lado, o termo *théâtre de la dérision* constitui um conceito aparentado e sinónimo de absurdo. No entanto, ao contrário do termo absurdo que engloba um conjunto complexo de elementos que definem esta dramaturgia, o termo «irrisão» parece-nos contemplar características particulares. De acordo com o estudo de Emmanuel Jacquart²⁷, a irrisão adquire, a partir do sentido de riso trágico, uma carga metafísica ligada ao sentimento de desencantamento do ser humano perante o mundo. Nesse sentido, pode surgir como expressão do niilismo. Segundo Véronique Sternberg-Greiner, a irrisão do ponto de vista de Emmanuel Jacquart associa-se ao absurdo: «D'un point de vue esthétique, elle s'apparente [...] à l'absurde tel que le mettent en oeuvre Beckett ou Ionesco, un absurde lourd d'interrogations, en particulier sur le sens du monde social. Selon Emmanuel Jacquart la dérision est le mode d'expression artistique d'une philosophie existentialiste»²⁸. Sintetizando, o conceito de irrisão surge a partir da relação do trágico com o cómico e dessa relação vão resultar os mesmos propósitos da ideia de

²⁵ Pruner, Michel, *Les théâtres de l'absurde*, Paris, Dunod, 2003, p.V.

²⁶ Puchner, Martin, *Stage fright. Modernism, anti-theatricality & drama*, Baltimore e Londres, The Johns Hopkins University Press, 2002.

²⁷ Jacquart, Emmanuel, *Le théâtre de la dérision*, Paris, Gallimard, 1998.

²⁸ Sternberg-Greiner, Véronique, *Le Comique*, Paris, Flammarion, 2003, p.223.

absurdo. Como teremos oportunidade de demonstrar, a fronteira do trágico com o cómico surge como uma das características do absurdo, dentro dos vários elementos que o definem. No entanto, o sentido filosófico de absurdo vai remeter para o peso existencial que a palavra irrisão apenas adquire por extensão, num sentido secundário. Parece-nos pois mais adequado do ponto de vista estrutural, o conceito de absurdo para designar este modelo dramaturgico. Na sua associação com a filosofia camuseana, o absurdo dá-nos conta, de um modo imediato, da carga metafísica e filosófica que o termo irrisão apenas adquire a partir da relação do trágico com o cómico.

No nosso entender, a polémica gerada em torno da terminologia «teatro do absurdo» reside provavelmente na ambiguidade do significado da palavra. Grande parte das reacções que se opuseram à teoria de Martin Esslin declara que o teatro destes dramaturgos não pode ser absurdo, como se se tratasse de um adjectivo pejorativo. Na recente antologia publicada sob a direcção de Noëlle Giret, a propósito da exposição realizada na Bibliothèque Nationale de France em Janeiro de 2009, em homenagem a Ionesco, Alain Besançon tece as seguintes considerações a propósito da expressão teatro do absurdo: «je conteste radicalement [...] la notion d'absurde [...]. Les dialogues du théâtre d'Ionesco ont pour moi un autre effet. [...] ils provoquent le rire et en même temps ils serrent le cœur parce qu'ils donnent accès à la réalité. S'ils ne touchait pas au réel, le théâtre de Ionesco serait absurde et il ne nous intéresserait pas»²⁹. Parece-nos importante destacar alguns aspectos deste comentário, para compreender em que sentido é tomada a palavra absurdo, pela parte da crítica que se opõe a esta terminologia. Em primeiro lugar, Alain Besançon discorda do termo absurdo para caracterizar o teatro de Ionesco, por defender que os seus diálogos remetem para a realidade. Isso leva-nos a concluir que toma o absurdo como algo que não é referente à realidade. Ora justamente, o que encontramos nas peças de Ionesco é a revelação dos aspectos absurdos que encontramos no mundo real. Por outro lado, Alain Besançon conclui tomando o termo absurdo como um adjectivo, constatando que se o teatro de Ionesco não tivesse quaisquer referências ao real seria absurdo e não nos interessaria. O absurdo enquanto adjectivo adquire novamente com esta interpretação o sentido de ridículo, de despropositado, com um grau pejorativo que impede a percepção do seu sentido filosófico. Importa então esclarecer em que sentido estes dramaturgos podem ser relacionados com a filosofia do

²⁹ Besançon, Alain «Ecce Homo» in Giret, Noëlle, *Ionesco*, Paris, Gallimard, Bibliothèque Nationale de France, 2009, p.14.

Absurdo desenvolvida por Camus. Como afirma Michel Pruner: «Le paradoxe c'est que le caractère délibérément absurde des œuvres leur a permis du même coup de tenir, pour le plus grand plaisir des spectateurs, un discours cohérent sur la réalité qu'elles reflétaient. Le théâtre de l'absurde n'est pas un théâtre absurde»³⁰.

O conceito de absurdo em teatro é introduzido por Sartre e Camus, ainda durante a Segunda Guerra Mundial (*Huis-Clos*, *Les Mouches*, *Caligula*), onde damos conta do sentimento do absurdo resultante de um contexto de destruição. Contudo, se no teatro de Sartre e Camus, as personagens mantêm uma estrutura e linguagem racionais e contrárias ao contexto absurdo, nos teatros de Ionesco e Beckett, as personagens fundem-se na incoerência do mundo, manifestando a sua desordem na acção e na palavra, representando o drama do homem moderno perante a impossibilidade de comunicar.

Camus revela-nos o retrato de um homem em exílio interior, sentindo-se estrangeiro face ao mundo que o rodeia por ter abandonado as suas ilusões. O sentimento de absurdo deriva de um sentimento de estranheza, ao dar-se o divórcio entre o homem e a vida, o actor e o seu cenário. Ionesco e Camus parecem partir do mesmo ponto, ao colocarem-nos em contacto com a vida quotidiana, naquilo que ela nos oferece de mecânico e inumano. Diz-nos Camus no *Mito de Sísifo*: «Les hommes aussi secrètent de l'inhumain. [...] dans nos propres photographies, c'est encore l'absurde»³¹. Segundo Silvana Cavarra, existem dois graus de absurdo na obra de Ionesco. Um, em que o autor se debruça sobre os mecanismos da banalidade, evocando a banalidade da vida e contestando-a. Outro grau mais profundo de absurdo é, segundo Silvana Cavarra, «l'absurdité de la condition humaine elle-même. Celle qui apparaît lorsque l'homme est privé de toute certitude, lorsqu'il ne lui est plus possible d'accepter des systèmes de valeurs à la fois simples et complets, lorsque ses yeux et ses oreilles lui paraissent à jamais fermés à toute révélation de la volonté divine»³². É nesse sentido que Ionesco dá conta do vazio irremediável da condição humana.

Por sua vez, o sentido do absurdo na obra de Beckett é-nos explicado por Adorno: «Ses pièces sont absurdes, non par absence de tout sens – car elles perdraient alors leur signification – mais parce qu'elles mettent le sens en question et en développent l'histoire. [...] son œuvre est dominée par l'obsession d'une absurdité surgie au terme

³⁰ Pruner, Michel, *Les théâtres de l'absurde*, Paris, Dunod, 2003, p.146.

³¹ Camus, Albert, *Le mythe de Sisyphe* in *Essais II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p.108.

³² Cavarra, Silvana, *De l'absurde à la quête*, Catania, Tringale, 1976, p.43.

d'un devenir»³³. Nas peças de Beckett, a ausência de desenlace impede a acção das personagens, condenados à impossibilidade de concluir. Essa imobilidade é ainda o resultado de uma desorientação temporal que impele o herói beckettiano para as margens da lucidez e que o leva a elaborar um discurso onde reina o *nonsense*. O absurdo é também representado pelo corpo dessas personagens imóveis. São corpos que exibem a dor, a fragilidade e por vezes a própria decomposição (Nagg e Nell nos caixotes do lixo em *Fin de partie*). São corpos velhos, doentes, paralisados, amputados, mutilados, enterrados, que Beckett chega a baptizar de dejectos (Krapp).

Nina Sjursen estabeleceu uma comparação entre Camus e Beckett, através do confronto dos textos *Caligula* e *En attendant Godot*, onde deu conta do binómio potência/impotência. A autora não deixa porém de observar uma linha comum entre os dois dramaturgos: «[...] dans les deux pièces le sentiment d'absurde engendre deux visions et de son action diamétralement opposées, mais qui, par la suite s'achèvent dans un double rien. Dans les deux cas, il s'agit d'une transcendance vers rien »³⁴. Nina Sjursen explica ainda o modo como as personagens de *En attendant Godot* podem ilustrar o pensamento camuseano:

«Nous devons à Beckett d'avoir mis en scène des créatures qui ne se lancent pas dans une contestation passionnée de l'ordre du monde. Ses protagonistes ont opté pour le renoncement et les habitudes, réaction que Caligula reproche précisément aux patriciens. En ce sens, *Godot* peut servir d'illustration de l'un des pôles de la pensée camusienne sur l'absurde»³⁵.

Continuando a sua reflexão a propósito da coincidência da ideia de «nada» nas duas obras, a autora estabelece uma ligação entre *En attendant Godot* e *Le Mythe de Sisyphe*:

«Vladimir et Estragon vivent projetés dans un néant où, selon eux, il n'y a rien à faire, où ils constatent que rien ne se passe, et dont, finalement, ils tirent une seule conséquence : l'attente de quelque chose d'autre qu'ils nomment Godot. On ne peut pas penser au passage du *Mythe de Sisyphe* : 'Nous vivons sur l'avenir : demain, plus tard, quand tu auras une situation'³⁶. Dans notre existence vide de sens, toutes les actions se valent. C'est pourquoi le répertoire des passe-temps des protagonistes inclut au même

³³ Adorno, Theodor, *Théorie esthétique*, trad. de Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 2004, p.216.

³⁴ Sjursen, Nina, « La puissance et l'impuissance. Dialogue entre *Caligula* et *En attendant Godot* » in Lévi-Valensi (org.), Jacqueline, *Albert Camus et le théâtre*, Paris, Imec, 1992, pp.83-84.

³⁵ *Id. Ib.*, p.84.

³⁶ Cf. Camus, Albert, *Le mythe de Sisyphe* in *Essais II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p.107.

niveau des propos comme : ‘Si on se repentait’³⁷, ‘Si on s’estimait heureux’³⁸, et ‘Si on se pendait’³⁹»⁴⁰.

No seu ensaio sobre o conceito de cómico, Jean Emelina⁴¹ traça um percurso do absurdo metafísico que parte das obras de Camus, Sartre e Kafka para se desenvolver nos teatros de Ionesco e Beckett:

«Si l’on considère l’absurde métaphysique qui va de Kafka à Beckett en passant par Sartre et Camus, il est à peine besoin de dire que la cohérence interne des situations, des actions ou des dialogues demeure au sein des fictions chargées d’illustrer. Roquentin et Meursault ont des vies routinières dans un monde extérieur qui garde – comme pour Joseph K ou Molloy – un visage habituel et désespérément prosaïque. Les personnages du théâtre de Beckett, au sein même de situations absurdes, continuent de raisonner et de vivre comme si de rien n’était. Winnie qui s’enlise peu à peu dans *Oh les beaux jours* bavarde platement comme une vieille belle»⁴².

Segundo Jean Emelina o absurdo metafísico opõe-se ao absurdo meramente verbal e ostentatório de Roger Vitrac. O absurdo metafísico define-se então enquanto «un absurde en profondeur, beaucoup plus discret, authentiquement vécu et fatalement amer. Ce n’est plus l’euphorie iconoclaste, dadaïste ou surréaliste, mais le ‘rire jaune’ du malaise existentiel»⁴³.

Num dos números do periódico dedicado a Albert Camus, organizado pela colecção *La revue des lettres modernes*, Sophie Bastien defende que os autores do teatro do absurdo terão sido os principais herdeiros da obra de Camus :

«Les auteurs du théâtre de l’Absurde sont peut-être ceux qui ont profité de la façon la plus positive de la pensée de Camus et de la dramaturgie de *Caligula*. Avec une action linéaire et une langue classique, celle-ci ne révolutionne pas la forme et les structures comme l’écrivait Serreau⁴⁴ ; mais elle contribue certainement à les faire bouger. Elle constitue un jalon important et peut même être considérée comme préfiguratrice d’un nouveau tragique – à l’image de l’univers moderne où la fluidité de l’existence ne rencontre que la sécheresse de l’athéisme – et plus précisément, comme la préfiguratrice du théâtre de l’Absurde : toute la dérision qui anime ce courant n’est-elle pas exactement ce qu’enseigne Caligula par son intuition aiguë de

³⁷ Cf. Beckett, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Editions de Minuit, 1952, p.13.

³⁸ *Id. Ib.*, p.90.

³⁹ *Id. Ib.*, p.21, p.132.

⁴⁰ Sjurssen, Nina, *op. cit.*, p.86.

⁴¹ Emelina, Jean, *Le comique. Essai d’interprétation générale*, Paris, SEDES, 1991.

⁴² *Id. Ib.*, p.156.

⁴³ *Id. Ib.*

⁴⁴ Cf. Serreau, Geneviève, *Histoire du nouveau théâtre*, Paris, Gallimard, 1966.

l'absurde, sa folie affectée, sa théâtralité obsessionnelle, sa façon subversive et dégradée de gouverner ?»⁴⁵.

Por outro lado, é de notar que mesmo os teóricos que optaram por designar estes autores através de outros termos, não deixam de estabelecer uma ligação entre eles e as correntes filosóficas pensadas por Sartre e Camus. Emmanuel Jacquart reconhece essa ligação : «Beckett, Ionesco e Adamov [...] reprennent certains thèmes existentiels (la solitude, la souffrance et la condition humaine) qui les placeraient plutôt dans le sillage de Sartre et de Camus»⁴⁶. Na sua definição de teatro da irrisão, E. Jacquart não deixa de apontar como traço comum a estes dramaturgos o absurdo ontológico: «le théâtre de dérision qui met en jeu la condition humaine dans son universalité et sa profondeur tragico-comique, et révèle l'absurdité ontologique ou sociale installée au cœur de l'être et de l'existence»⁴⁷. Por outro lado, apesar de rejeitar o termo teatro do absurdo, na tentativa de marcar a separação entre estes autores e Camus, E. Jacquart acaba por reconhecer numa frase de *Caligula*, uma possível divisa das personagens de Beckett e Ionesco: «Les hommes meurent et ils ne sont pas heureux. Cette affirmation que Camus plaçait dans la bouche de Caligula pourrait servir de devise aux nouveaux dramaturges»⁴⁸.

Note-se ainda que Geneviève Serreau, apesar de se opor de um modo intransigente ao termo teatro do absurdo, acaba por estabelecer um fio condutor entre o sentimento de estranheza de Kafka, o sentimento de absurdo de Camus, a ideia de inferno de Sartre e as personagens de Beckett:

«Après la Seconde Guerre mondiale, Joseph K., cet étranger, jeté dans le monde de la non-communication [...] paraît, rétrospectivement, prophétique. Cette vision d'une sorte d'intime univers concentrationnaire, on la sent proche [...] de l'enfer sartrien et de l'absurde selon Camus. [...] De loin, Joseph K. donne la main déjà à Vladimir et Estragon»⁴⁹.

Geneviève Serreau vai também relacionar o sentido literal de absurdo com as dramaturgias de Beckett e Ionesco : «Voici qu'arrive le règne de l'absurde, au sens propre, c'est-à-dire du dissonant, de l'incohérence, du jugement faux, et chacun s'y taille

⁴⁵ Bastien, Sophie, « Le théâtre camusien en regard de la modernité » in Gay-Crosier, Raymond, *Albert Camus* 21, La Revue des Lettres Modernes, Caen, Minard Lettres Modernes, 2007, p.89.

⁴⁶ Jacquart, Emmanuel, *Le théâtre de la dérision*, Paris, Gallimard, 1998, p.14.

⁴⁷ *Id. Ib.*, p.23.

⁴⁸ *Id. Ib.*, p.77.

⁴⁹ Serreau, Geneviève, *op.cit.*, p.35.

un petit royaume verbal à sa mesure. L'incommunicabilité devient une scie, ravage tout sens, toute cohérence, justifie le vide des cœurs et des cervelles»⁵⁰.

No entanto, ao contrário de Sartre e de Camus, os autores do absurdo não expõem o absurdo do mundo através de uma linguagem lógica, argumentativa e estruturada. Pelo contrário, a linguagem é uma forma de mostrar a desarticulação humana face ao mundo ilógico onde se inserem. O absurdo é mostrado, ao invés de ser explicado: «des images concrètes illustrent sur scène l'absurdité de l'existence»⁵¹. Como afirma Michel Corvin: «Les existentialistes posent l'absurde et le commentent; les dramaturges nouveaux, eux, le vivent et se demandent comment y échapper. La dérision est leur réponse»⁵². Aqui residirá ainda um outro lado da polémica que se gerou em torno da terminologia. As diferenças entre as obras de Camus e as dramaturgias do absurdo, não excluem o facto de em ambas residir a mesma concepção filosófica de absurdo, expressas através de estruturas muito diferentes.

Os autores do absurdo rompem com as categorias aristotélicas, declinando a noção de mimesis e renovando o sentido dos elementos teatrais (personagem, espaço, acção, tempo). Com essa ruptura é proposto um novo modelo dramático, onde ao contrário das obras dramáticas de Camus e Sartre, os diálogos deixam de ser privilegiados como elemento teatral, surgindo a valorização da imagem, em detrimento da componente verbal.

A este propósito parece-nos importante apontar a leitura de Patrice Pavis, na sua definição de absurdo do *Dictionnaire de théâtre*. Pavis explica a relação entre os autores do teatro do absurdo e a filosofia de Camus e Sartre. Por outro lado, sublinha que não encontramos nas peças dos dois filósofos os princípios formais do absurdo. No seu entender as personagens de *Caligula*, *Le Malentendu* e *Huis-clos* constituem-se apenas enquanto porta-vozes filosóficos. Pelo contrário, Pavis esclarece que é nas dramaturgias de Ionesco e Beckett que encontramos a representação do absurdo ontológico, descrevendo as principais particularidades deste modelo dramático:

«Les pièces de Camus (*Caligula*, *Le Malentendu*) et de Sartre (*Huis clos*) ne répondent à aucun des critères formels de l'absurde, même si les personnages en sont les porte-parole philosophiques. [...] La forme préférée de la

⁵⁰ Serreau, Geneviève, *op.cit.* pp.147-148.

⁵¹ Esslin, Martin, 1992, *op. cit.*, p.21.

⁵² Corvin, Michel, « Une écriture plurielle » in Jomaron (dir.), Jacqueline, *Le théâtre en France*, Paris, Le Livre de Poche, 1993, p.929.

dramaturgie absurde est celle d'une pièce sans intrigue ni personnages clairement définis [...]. En centrant la fable sur les problèmes de la communication, la pièce absurde se transforme fréquemment en un discours sur le théâtre, une métapièce. Des recherches surréalistes sur l'écriture automatique, l'absurde a retenu la capacité à sublimer en une forme paradoxale l'écriture du rêve, du subconscient et du monde mental, et à trouver la métaphore scénique pour imaginer ce paysage intérieur»⁵³.

Apesar de estes autores não terem fundado nenhuma escola ou movimento comum, não podemos deixar de os enquadrar numa geração. Michel Pruner aponta as principais razões que implicam pensar nestes autores através de um denominador comum e que contribuem para considerarmos as suas dramaturgias como um fenómeno artístico que vai reflectir as preocupações da sua época:

«[...] les auteurs de l'absurde évacuent les catégories dramaturgiques (action, personnage, espace, temps) ainsi que les procédés rhétoriques traditionnels et ils introduisent le non-sens au cœur d'un langage théâtral qu'ils désarticulent. [...] Le langage y est soumis à une subversion radicale, donnant à voir des situations incohérentes, imprévisibles et déconcertantes. Dans leurs différences et leur diversité, ces dramaturgies constituent un phénomène artistique qui reflète les interrogations et les angoisses existentielles de l'époque où ils ont surgi, celle qui va de l'immédiat après-guerre à la fin des années 60»⁵⁴.

Gabriel Marcel aponta para o facto de os principais representantes do teatro do absurdo serem estrangeiros: «Un Beckett, un Adamov, un Ionesco vivent en réalité en marge de toute vie nationale qu'elle soit, et ce phénomène de non-appartenance est lié à certains caractères distinctifs de leur œuvre. Ce sont [...] des hommes qui refusent tout héritage»⁵⁵. Dois pontos importantes a considerar nesta reflexão de Gabriel Marcel: o facto de serem autores estrangeiros e projectarem para o seu teatro uma imagem de *no man's land*; o facto de esse «estar à margem» também se ligar com a recusa de movimentos e descendências de linhas estéticas anteriores. No entanto, ao recusarem influências, estes autores não deixam de ser permeáveis a heranças estéticas e linhas marcadoras do seu percurso. Nenhuma obra de arte poderá, por muito que disso se reclame, ser totalmente imune a influências e nunca será totalmente descarrilada dos parâmetros que surgem antes e à sua margem. Quanto mais não seja pela sua negação. E

⁵³ Pavis, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996, pp.1-2.

⁵⁴ Pruner, Michel, *Les théâtres de l'absurde*, Paris, Dunod, 2003, p.7.

⁵⁵ Marcel, Gabriel, «Le théâtre de la conscience ricanante» in Abastado, Claude et al., *Les critiques de notre temps et Ionesco*, Paris, Garnier Frères, 1973, pp.22-23.

se estes autores, pelas suas gritantes diferenças, não se apresentam como um bloco compacto, não deixam no entanto de ser regidos por um denominador comum.

A verdade é que por muito que os autores do absurdo se reclamassem de um lugar à margem e em ruptura com os padrões estabelecidos, não deixaram eles próprios de criar novas regras para a arte dramática que seriam rapidamente tornadas cânone. Ionesco já o antevia, quando afirmou em Junho de 1959 durante os *Entretiens d'Helsinki*: «tout théâtre d'avant-garde, qu'on le considere comme précurseur d'un nouveau théâtre ou comme un acte de rupture, tôt ou tard s'intègre dans la tradition théâtrale»⁵⁶. O que é certo é que aquilo que justifica dar a estes autores o nome de vanguarda, não os distingue propriamente das outras vanguardas estéticas que vieram antes e depois deles.

Vistas as diferentes questões que se levantaram em torno da polémica da terminologia, sublinhando a ligação entre os autores do absurdo e a filosofia de Camus, interessa-nos definir outras ligações com referências estéticas e literárias onde encontramos alguns traços de cruzamento com estas dramaturgias. A propósito da encenação de Jean-Louis Barrault da obra *O Processo*, Esslin aponta a ligação entre Kafka, os autores do absurdo e a linha estética de Jarry, dos dadaístas e surrealistas e do teatro da crueldade de Artaud. Importa então compreender em que sentido podemos pensar nestes autores e correntes estéticas como eventuais heranças recebidas pelos dramaturgos absurdistas.

Tal como as personagens de Beckett e Ionesco, o homem kafkiano perde a noção de realidade num mundo de convenções e rotinas onde pairam as suas obsessões e ansiedades. Recorde-se a reflexão desenvolvida por Ionesco sobre Kafka: «Ce thème de l'homme égaré dans le labyrinthe, sans fil conducteur, est primordial dans l'oeuvre de Kafka: si l'homme n'a pas de fil conducteur, c'est que lui-même ne voulait plus en avoir. D'où son sentiment de culpabilité, son angoisse, l'absurdité de l'histoire»⁵⁷. Segundo Esslin «les images avec lesquelles Kafka transmet la sensation qu'il avait de perte de contact avec la réalité et son sentiment de culpabilité à être incapable de le reprendre [...] sont devenues l'expression parfaite de la situation de l'homme moderne»⁵⁸.

⁵⁶ *Apud* Doubrovsky, J.S., «Le rire d'Eugène Ionesco» in Lemarchand, Jacques et al., *Eugène Ionesco*, Paris, Comédie Française, 1966, p.9.

⁵⁷ Esslin, Martin, 1992, *op.cit.*, p.333 *apud* Ionesco, Eugène, *Notes et Contre Notes*, Paris, Gallimard, 1962, p.231.

⁵⁸ Esslin, Martin, 1992, *op.cit.*, p.333.

Com Tristan Tzara, a concepção tradicional de espetáculo é posta em causa, dando lugar a novos valores cénicos, onde o espectador é integrado e implicado. O plano teórico de Artaud é posto em prática e damos conta de uma desconstrução do cenário e do discurso teatral:

«Sur la scène, le décor, conçu le plus généralement par Picabia, est déconcertant. Une bicyclette pend du cintre, de mystérieux paquets traînent ça et là. [...] Quand Tzara lut un article de Léon Daudet avec accompagnement de clochettes [...] la salle l'invectiva, non parce qu'il était inconvenant de malmener une prose du chef de l'Action française puisqu'on comprenait pratiquement rien des paroles mais à cause de l'absurdité du geste»⁵⁹.

Parece-nos que é sobretudo nas marcas da linguagem que podemos encontrar o prolongamento dos valores dadaístas e surrealistas nas dramaturgias do absurdo. Como explica Henri Béhar, o discurso revela-se inoperante enquanto transmissor de significados e passa a funcionar como expressão do inconsciente:

«un langage dépouillé de son pouvoir de signifier et dont toute la puissance est dans le rythme, l'intonation ou le cri. Alors on ne s'adresse plus à l'intelligence de l'auditeur, mais à ses sens, à son être entier qui vibre, se met en résonance. [...] C'est là l'apport majeur du surréalisme : libération du langage, élément premier et privilégié du théâtre. C'est seulement en dégageant les mots de leur carcan étymologique, en les laissant jouer les uns avec les autres que l'on parvient à une production d'images sans précédent, susceptibles de traduire véritablement l'architecture monstrueuse du rêve. Les mots reviennent à l'état sauvage»⁶⁰.

Henri Béhar aponta ainda a ligação entre o surrealismo e o teatro de Alfred Jarry, que como já tivemos oportunidade de mencionar, foi um autor precursor das dramaturgias do absurdo. Como indica Henri Béhar, no teatro de Jarry encontramos o triunfo do irrisório, do absurdo e do irracional. Esta nova concepção dramatúrgica passa por uma simplificação ou supressão do cenário e por uma assimilação da estrutura da marioneta no jogo do actor⁶¹. Também os teatros de Ionesco e Beckett proclamam cenários híbridos, onde encontramos a negação radical da lógica concebida no teatro tradicional.

Ao afirmar que o teatro deve exprimir aquilo que a linguagem é incapaz de traduzir por palavras, Antonin Artaud formula uma das tendências fundamentais do

⁵⁹ Béhar, Henri, *Etude sur le théâtre dada e surréaliste*, Paris, Gallimard, 1967, pp.13-14.

⁶⁰ Béhar, Henri, 1962, *op.cit.*, pp.18, 24.

⁶¹ *Id. Ib.*, pp.38-39.

teatro do absurdo. Em *Le théâtre et son double*, o autor propõe a criação de uma linguagem especificamente cénica, considerando que a dramaturgia tradicional sacraliza o texto: «Je dis que la scène est un lieu physique et concret, qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret. Je dis que ce langage concret, destiné aux sens et indépendant de la parole doit satisfaire d'abord les sens»⁶². Se Artaud projectou um teatro que deixasse de estar reduzido ao contexto literário, os autores do absurdo procuram alargar as possibilidades cénicas para compensar as carências da linguagem, como podemos comprovar pelas seguintes palavras de Ionesco: «Il n'y a pas que la parole. [...] Le théâtre est autant visuel qu'auditif. Il n'est pas une suite d'images,[...] , mais une construction, une architecture mouvante d'images scéniques. Tout est permis au théâtre [...]. Il est donc [...] recommandé de faire jouer les accessoires, faire vivre les objets, animer les décors, concrétiser les symboles»⁶³.

Trata-se portanto de um teatro que reclama a cena como espaço vital de concretização, rompendo com a ideia de mimesis e cumprindo com os fundamentos de Artaud, como aponta Michel Pruner, na seguinte reflexão:

«Prenant leur distance avec la littérature, refusant en même temps les prestiges de l'illusion et la mimésis, les auteurs de l'absurde ont tordu le cou à la rhétorique [...] et utilisé tous les artifices de la scène pour créer un langage théâtral affirmant sa spécificité. Dénonçant les subtilités langagières d'un Giraudoux ou d'un Cocteau, se réclamant implicitement d'Artaud, ils ont revendiqué la scène et sa matérialité comme 'un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse et qu'on lui fasse parler son langage concret'»⁶⁴. Avec eux, la représentation affiche sa théâtralité et elle se suffit à elle-même. On est au théâtre et on n'en sort plus»⁶⁵.

O facto de os autores do absurdo terem em alguma medida posto em prática o plano teórico de Artaud leva-nos a pensar novamente na importância da concretização e recriação cénica desta dramaturgia. Martin Esslin não deixa de chamar a atenção para a importância dos pressupostos cénicos que encontramos nos textos destes autores:

«C'est le langage d'images scéniques qui exprime une vérité, bien mieux que le ferait une pensée discursive, que le Théâtre de l'Absurde place au centre de ses efforts pour construire une nouvelle convention dramatique, en lui

⁶² Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1969, p.134.

⁶³ Ionesco, Eugène, *Notes et contre notes*, Paris, Gallimard, 1962, p.63.

⁶⁴ Cf. Artaud, Antonin, *op. cit.*, p.55.

⁶⁵ Pruner, Michel, 2003, *op. cit.*, p.147.

subordonnant tous les autres éléments théâtraux. [...] Le Théâtre de l'Absurde ne veut se soucier que de la puissance de l'imagerie scénique»⁶⁶.

Marie-Claude Hubert reforça a mesma ideia, relacionando as dramaturgias do absurdo com a teoria de Artaud e concluindo que nelas a ineficácia da palavra confere ao corpo o papel de expressão discursiva: «Héritiers d'Artaud qui accordait au geste une primauté sur la parole, ils confient au corps le rôle de véhiculer un discours que le langage s'est avéré impuissant à transmettre»⁶⁷.

As diferentes linhas confluentes que destacamos nas dramaturgias do absurdo têm em comum o facto de terem contribuído para um declinar de categorias teatrais convencionais. A partir deste pano de fundo de vanguardas filosóficas e estéticas, os dramaturgos do absurdo puderam criar um modelo dramático, onde os elementos verbais se tornam indissociáveis de um projecto cénico.

2 – Traços primordiais do modelo dramático absurdist

Uma vez definidas as linhas de confluência entre determinadas vanguardas estéticas e literárias do século XX e o teatro do absurdo, impõe-se proceder ao levantamento das temáticas comuns que podemos identificar nas dramaturgias destes autores. Em primeiro lugar, damos conta de uma interrogação ontológica, onde a existência adquire a imagem de *vanitas*. À semelhança de Sísifo, as personagens do absurdo percorrem caminhos circulares, sem que se possa identificar um propósito para os seus percursos. Nesse sentido, interrogam o sentido da condição humana, face a um itinerário que se afigura absurdo. Bérenger em *Piéton en l'air* afirma com desânimo: «L'existence est vaine», enquanto Hamm pergunta a Clov em *Fin de partie*: «Est-ce qu'on est en train de signifier?»⁶⁸, afirmando ainda «Mais réfléchissez, réfléchissez, vous êtes sur terre, c'est sans remède!»⁶⁹. Winnie por sua vez conta a história de duas personagens que ao interrogarem o significado das palavras e de personagens fictícias, acabam por interrogar o significado da sua própria existência: «à quoi qu'elle joue? dit-il – à quoi ça rime? dit-il – fourrée jusqu'aux nénés – dans le pissenlit – grossier

⁶⁶ Esslin, Martin, 1992, *op.cit.*, p.397.

⁶⁷ Hubert, Marie-Claude, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, Corti, 1987, p.12.

⁶⁸ Beckett, Samuel, *Fin de partie*, Paris, Editions de Minuit, 1971, p.170.

⁶⁹ *Id. Ib.*, p. 91.

personnage – ça signifie quoi? [...] Et toi? dit-elle. Toi tu rimes à quoi, tu es censé signifier quoi?»⁷⁰. Também em *En attendant Godot*, Estragon afirma: «Ce que nous faisons ici, voilà ce qu'il faut demander»⁷¹. A ausência de significado e de rumo caracteriza as personagens do absurdo, condenadas a situações de espera e imobilidade, em cenários vazios, lugares simbólicos, sem correspondência directa para o mundo real: «L'espace scénique n'est plus considéré comme le reflet d'un univers réel, comme la représentation d'un référent socialisé. [...] Il est un lieu symbolique, sans équivalent dans la réalité, qui ne prend de valeur qu'en fonction des individus qu'il abrite. [...] L'espace devient la métaphore où s'inscrit l'échec de l'homme»⁷².

Esse espaço vazio é recorrentemente um espaço de clausura ou de refúgio, mas que em todo o caso traduz a incapacidade do ser humano de se mover e funcionar no mundo real:

«Espaces clos qui ne communiquent avec le dehors que par des moyens de fortune (un panier au bout d'une corde dans *Amédée*, un télescope dans *Fin de partie*), ces chambres sont comme des miroirs du monde extérieur et se transforment en prisons. Cette obsession de la claustration en réponse à une menace diffuse crée une dynamique entre le dedans et le dehors qui constitue un des fondements dramaturgiques des théâtres de l'absurde. Elle repose sur une vision désespérée de la condition humaine»⁷³.

Por outro o lado, o espaço vazio e o vazio ontológico são invadidos por uma proliferação da matéria que surge para iludir e povoar essa ausência. As cadeiras de Ionesco vão multiplicar-se em cena, reflectindo a solidão dos velhos e constituindo «à la fois la multiplication et l'absence, à la fois la prolifération et le rien»⁷⁴. Também Winnie recorre aos inúmeros objectos do seu saco, como fuga à solidão, ao vazio, à ideia de morte. Como observa Michel Pruner: «Confronté à une solitude accablante qui semble la contrepartie de sa survie, mais le renvoie à sa déréliction, l'homme sacralise les choses rudimentaires auxquelles il tente de se raccrocher contre l'angoisse du dehors»⁷⁵.

De notar ainda que a angústia das personagens do absurdo é traduzida através de situações cómicas, que põem em evidência a fronteira entre a tragédia e a comédia. Estes dramaturgos recorreram ao humor clownesco dos “bouffons”, das personagens da

⁷⁰ Beckett, Samuel, *Oh les beaux jours*, Paris, Editions de Minuit, 1969, pp.57-58.

⁷¹ Beckett, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Editions de Minuit, 1952, p.134.

⁷² Pruner, Michel, *Les théâtres de l'absurde*, Paris, Dunod, 2003, p.72.

⁷³ *Id. Ib.*, p.74.

⁷⁴ Bonnefoy, Claude, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Paris, Belfond, 1966, p.84.

⁷⁵ Pruner, Michel, *Les théâtres de l'absurde*, Paris, Dunod, 2003, p.75.

Commedia dell'Arte, do mecanismo das marionetas, dos gags do cinema mudo. Nesse sentido, trata-se de um teatro, onde o desespero se expressa através da irrisão, onde a condição humana é interrogada pela representação do inumano. O riso aumenta a violência das situações a que estão condenadas as personagens do absurdo. Nell relembra em *Fin de Partie* : «rien n'est plus drôle que le malheur». Beckett procura mostrar «le pire, jusqu'à ce qu'il fasse rire». Em *Les Chaises* o jogo do invisível torna-se cómico pelo seu carácter clownesco e pueril.

Esta lógica invertida desencadeia o riso porque motiva a nossa perplexidade. Bergson⁷⁶ concluiu que o riso nasce da perplexidade e do insólito e que uma cena se torna mais cómica na medida em que assenta numa acção simples e mecânica, como se se tornasse para sempre condensada. Surpreendidos pelo detalhe que se destaca do conjunto, rimos do que nos parece bizarro e delirante, do que não parece viável pelas leis da lógica e da racionalidade. Jean Emelina vai ao encontro desta ideia, na sua análise sobre o cómico: «La critique psychanalytique ou psychocritique (Freud, Maury) insiste sur la libération de l'inconscient, qui rapproche le rire de la névrose, du rêve ou de la folie. Le drôle et le saugrenu enferment encore une idée de singularité, de bizarrerie, donc d'anormalité»⁷⁷. Em *Les Chaises*, a situação improvável torna-se mais cómica, na medida em que é repetida. Por sua vez a acção cómica é repetida numa dinâmica que se acelera: os convidados invisíveis multiplicam-se, a campainha toca incessante, os gestos dos velhos adquirem uma velocidade extraordinária que os torna desastrados e cómicos.

Contudo, os mesmos elementos cómicos estão ligados a sentimentos profundamente dolorosos que instauram um ambiente trágico em cena. O invisível dá conta da ausência e do vazio, expondo o ser humano debruçado num abismo vertiginoso. Por outro lado, o *nonsense* e a lógica do mundo invertida, para lá do seu aspecto cómico comportam também uma natureza angustiante. O carácter cómico das personagens do absurdo está também ligado a uma imagem do indivíduo em desequilíbrio, debatendo-se para evitar a queda. Despojadas de referências temporais, as personagens encontram-se recorrentemente num espaço em espiral, onde o tempo e a acção humana se tornam incontroláveis e vazios de sentido. O riso assinala as preocupações mais profundas da humanidade, um cómico que amplia o trágico.

⁷⁶ Bergson, Henri, *Le rire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.

⁷⁷ Emelina, Jean, *Le comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1996, p.47.

Henry Miller dá conta desta noção, no pequeno texto *Sorriso aos Pés da Escada*, onde se conta a história do palhaço Augusto que questiona a sua identidade, propondo uma reflexão sobre algumas problemáticas do cómico:

«[...] o bem-amado palhaço cujo privilégio especial consistia em reviver os erros, as loucuras, as idiotices, todas as incompreensões que afligem a espécie humana! [...] avançar para dentro de um espelho em vez de torneá-lo; espreitar pelo extremo errado de uma carabina [...]. Nunca as pessoas se cansam destas coisas absurdas, pois há milénios que os seres humanos se enganam no caminho, há milénios que todas as suas buscas e interrogações desaguam num beco sem saída»⁷⁸.

A estrutura do clown prende-se também à ideia de combate ao tédio, de acção mínima, de gesto mecânico e estratégico. O perigo está na imobilidade, na vertigem do nada, é isso que assusta Didi e que o faz acordar Gogo. As personagens de Beckett falam incessantemente, não pela urgência de transmitir, mas pelo medo do vazio e do silêncio.

As dramaturgias do absurdo vão ainda perturbar a concepção de personagem, traduzindo aquilo que Robert Abirached⁷⁹ entende por «crise da personagem» na cena contemporânea. Encontramos a construção de anti-heróis, simples suportes da acção dramática. Como explica Michel Pruner⁸⁰, a personagem regressa ao seu significado original de *persona*, máscara dependente da situação teatral onde se move. O anti-herói das dramaturgias do absurdo manifesta ainda a perda de identidade, sendo recorrentemente destituído de nome e designado pela sua função na situação dramática.

Por outro lado, trata-se de um modelo dramático que veio renovar a concepção do espectador. Os autores do absurdo fomentam a interrogação do espectador com as suas obras dramáticas, ao criarem peças sem intriga, sem mensagem e em situações improváveis sem uma relação directa com o mundo real. Recorrentemente se geram situações de meta-teatro que põem em causa a estrutura de peças tradicionais, a função das personagens e do próprio espectador. De acordo com a definição de Patrice Pavis:

«La forme préférée de la dramaturgie absurde est celle d'une pièce sans intrigue ni personnages clairement définis : le hasard et l'invention y règnent en maîtres. La scène renonce à tout mimétisme psychologique ou gestuel, à tout effet d'illusion, si bien que le spectateur est contraint d'accepter les conventions physiques d'un nouvel univers fictionnel. En centrant la fable

⁷⁸ Miller, Henry, *O Sorriso aos Pés da Escada*, trad. de Célia Henriques e Vítor Silva Tavares, Porto, Asa, 1992, pp.40-41.

⁷⁹ Abirached, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978.

⁸⁰ Cf. Pruner, Michel, 2003, *op. cit.*, p.111.

sur les problèmes de la communication, la pièce absurde se transforme fréquemment en un discours sur le théâtre, une métapièce»⁸¹.

Na ausência de mimetismo, o espectador é então forçado a aceitar um novo modelo dramático. À semelhança do teatro brechtiano, o espectador abandona a atitude passiva de entretenimento diante do fenómeno teatral. No entanto, se o teatro épico rompe com as categorias teatrais para imprimir um sentido didáctico e uma mensagem interventiva directa, a linha absurdista declina os princípios dramáticos tradicionais para perturbar o espectador e abandoná-lo diante de uma ausência de respostas. Ao invés de apontar para o poder transformador da humanidade, as dramaturgias do absurdo vão sublinhar a sua derrota e impotência.

Peter Brook refere-se a uma imagem descrita por Beckett, em que o dramaturgo comparou uma peça de teatro com um barco e onde sublinha a impotência do espectador perante um cenário catastrófico: «Samuel Beckett me confia un jour qu'une pièce de théâtre était à ses yeux un bateau qui sombre aux abords d'une côte tandis que, des hauteurs d'une falaise, le public assiste impuissant aux gesticulations des passagers en train de se noyer»⁸².

Talvez o objectivo de Beckett em sublinhar a impotência do espectador perante uma situação de desalento que decorre em palco se ligue ao facto de o dramaturgo ter sempre evitado pronunciar-se a propósito de eventuais explicações ou interpretações das suas peças. Numa carta a Michel Polac, a propósito de *En attendant Godot*, Beckett afirmou: «Tout ce que j'ai pu savoir, je l'ai montré»⁸³. Peter Hall relata o seguinte testemunho: «Quando on lui demandait: 'Qu'est ce que ça veut dire?', il répondait: Qu'est-ce que ça dit ?»⁸⁴. Conta-se ainda que no primeiro dia de ensaios de *Glückliche Tage* no Schiller Theater, Beckett deixou a seguinte nota à actriz Eva Katharina Schultz: «Ne demandez pas pourquoi – c'est comme ça»⁸⁵.

⁸¹ Pavis, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996, pp.1-2.

⁸² Brook, Peter, *Oublier le temps*, Paris, Seuil, 2003, p.235.

⁸³ *Apud* AA.VV, Programa do espectáculo *Oh les beaux jours*, encenação de Bob Wilson, interpretação de Adriana Asti e Giovanni Battista Storti, Théâtre de l'Athénée, Paris, de 23 de Setembro a 9 de Outubro de 2010.

⁸⁴ Cf. «Beckett and his actors», BBC Radio 3, 2006. *apud* AA.VV, Programa do espectáculo *Oh les beaux jours*, encenação de Bob Wilson, interpretação de Adriana Asti e Giovanni Battista Storti, Théâtre de l'Athénée, Paris, de 23 de Setembro a 9 de Outubro de 2010.

⁸⁵ Cf. Ben-Zvi, Linda, *Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives*, University of Illinois Press, 1990 *apud* AA.VV, Programa do espectáculo *Oh les beaux jours*, encenação de Bob Wilson, interpretação de Adriana Asti e Giovanni Battista Storti, Théâtre de l'Athénée, Paris, de 23 de Setembro a 9 de Outubro de 2010.

No entanto, longe de alimentar uma reacção passiva do espectador, a dramaturgia do absurdo cumpre o pressuposto de Thomas Bernard: «Le monde veut de la distraction, mais il faut le perturber, le perturber»⁸⁶. O espectador é interpelado e confrontado com interrogações. Nesse sentido, Peter Brook realça o facto de o espectador se tornar um elemento integrante no processo conjunto do trabalho dramático:

«Nos trois années de pérégrination nous avaient suggéré une approche différente. Nous avons pris l'habitude de rencontrer le spectateur sur son propre terrain, de le prendre par la main et de mener notre exploration ensemble. Pour cette raison, l'image que nous faisons du théâtre était celle d'une histoire qu'on raconte, et le groupe lui-même représentait un conteur à plusieurs têtes»⁸⁷.

De acordo com a análise de Adorno sobre *Fin de partie*, o teatro de Beckett é um teatro de denúncia, justamente por renovar as categorias dramáticas e recusar o conceito de mimesis e o sentido de uma mensagem inerente à sua obra:

«Jouer avec les éléments de la réalité sans les copier comme dans un miroir, sans perdre aucune position, en trouvant son bonheur dans la liberté de ne pas obéir aux ordres est bien plus dénonciateur que de prendre officiellement le parti de dénoncer. On ne peut prononcer le nom du malheur qu'en silence»⁸⁸.

Encontramos em Ionesco, os mesmos pressupostos dramáticos. O dramaturgo afirmou numa carta dirigida a Sylvain Dhomme que procurava motivar os espectadores a um estado de perplexidade perante a sua obra: «[Les spectateurs] doivent passer comme moi par l'étonnement (ils diront: qu'est ce que ça veut dire? C'est bête! ... ils seront déconcertés) pour arriver, comme moi, à l'angoisse. Il faut qu'ils ne comprennent rien au départ»⁸⁹. Em *Notes et contre notes*, Ionesco afirma que um dos objectivos da sua obra dramática é desagradar ao público, pois desse modo este será perturbado e forçado a pensar de um modo autónomo. Nesse sentido, Ionesco afirma que o desagrado motiva a distância e a lucidez: «J'espère en dégoûter mon public. Il n'y a pas de plus parfaite séparation que par le dégoût. Ainsi, j'aurai réalisé la 'distanciation' des spectateurs par

⁸⁶ Bernard, Thomas, *Minetti. Portrait de l'artiste en vieil homme*, trad. de Claude Porcell, Paris, L'Arche, 1983, p.27.

⁸⁷ Brook, Peter, *Oublier le temps*, Paris, Seuil, 2003, p.235.

⁸⁸ Adorno, Theodor, «Pour comprendre *Fin de partie*» in *Notes sur la littérature*, trad. do alemão por Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1999, p.209.

⁸⁹ Ionesco, Eugène, carta dirigida a Sylvain Dhomme, 1952, Paris, Arquivos da BNF, fundos Ionesco *apud* Gros De Gasquet, Julia, «Lire, jouer Ionesco aujourd'hui. Jouer Ionesco, l'acteur défendu» in Doddile, Norbert et Ionesco, Marie France (org.), *Lire, jouer Ionesco*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2010, p.456.

rapport au spectacle. Le dégoût c'est la lucidité»⁹⁰. Por outro lado, à semelhança da atitude que observámos em Beckett de uma recusa de interpretação e explicação da sua obra dramática, Ionesco afirma que não lhe compete a ele comentar o sentido dos seus textos: «Ce n'est pas à moi de le dire. Il devrait contribuer, s'il était valable, à une destruction et à une rénovation de l'expression»⁹¹.

Notamos nos dois dramaturgos uma coincidência de atitudes. Ambos recusaram a ideia de uma corrente ou de um movimento que os integrasse num projecto comum, reclamando a originalidade das suas obras. Por outro lado, ambos procuraram defender as suas peças da crítica e manifestaram uma preocupação relativamente ao projecto cénico dos seus textos. Se Beckett procurou proteger a sua obra de interpretações, recusando-se a comentá-la, Ionesco deixou-nos um conjunto de textos em que se auto-analisa para se defender da crítica⁹².

Como já tivemos oportunidade de mencionar, estamos perante uma linha dramática que se inscreve numa nova leitura das categorias teatrais, rompendo com o teatro tradicional, abolindo os princípios convencionais de acção e intriga, renovando a estrutura da linguagem e manifestando a perda de referências temporais. O *nonsense* é instaurado através da situação dramática que sobrevive sem acção e intriga específicas, numa linguagem que demonstra a incapacidade de comunicar e a ausência de significado das palavras, num tempo circular, de eterno retorno. Nessa renovação da linguagem cénica, o silêncio surge como elemento primordial. Os textos dos autores do absurdo são povoados de silêncios, pausas e suspensões que acentuam a fragmentação do discurso, expondo o vazio e a solidão das personagens na sua dificuldade em comunicar e articular o seu pensamento.

Encontramos nos textos dos autores do absurdo um tipo de escrita pensada de um modo muito directo para o contexto cénico que contribui por sua vez para a renovação da linguagem. Emmanuel Jacquart concluiu que o diálogo sofre no teatro do absurdo uma «sévère cure d'amaigrissement». Em contrapartida, as indicações cénicas de grande extensão povoam os textos. De lembrar que Beckett escreveu determinados textos sem diálogos, apenas com didascálias que indicam o percurso cénico (*Quad*, *Actes sans paroles* I e II). O jogo teatral impõe-se face à inadequação das palavras. O gesto tenta compensar a vacuidade da linguagem, por vezes opondo-se à mesma com acções que

⁹⁰ Ionesco, Eugène, *Notes et contre notes*, Paris, Gallimard, 1962, p.284.

⁹¹ *Id. Ib.*

⁹² *Notes et contres notes, Journal en miettes, Présent passé passé présent, La Quête intermittente.*

contrariam os enunciados. Michel Pruner refere-se à importância do discurso cénico nestas dramaturgias: «La multiplication des didascalies chez les auteurs de l'absurde révèle l'importance que prend désormais le discours scénique [...]. Le mouvement lancinant de la berceuse dans la pièce éponyme de Beckett en dit plus long sur la monotonie et le non-sens de l'existence que la moindre tirade»⁹³.

O teatro do absurdo, sendo um movimento de vanguarda surge também como um regresso a tradições arcaicas⁹⁴. Nesse sentido, os dramaturgos do absurdo recuperam um teatro puro, livre de efeitos cénicos, que se aproxima das formas teatrais antigas não verbais. Esslin chama a atenção para as semelhanças entre o teatro do absurdo e formas carnavalescas, como o circo, a arte do clown, as cenas burlescas e carnavalescas, a Commedia dell'Arte e o teatro de marionetas. O regresso e a recuperação destas formas liga-se ao modo como estes dramaturgos recusaram o uso da linguagem como instrumento único de expressão do sentido, desconstruindo-a de modo a criar enunciados onde é gerado o *nonsense*. É nesse sentido que Esslin fala da posição anti-literária do teatro do absurdo⁹⁵. A linguagem é relativizada em proveito da dimensão poética das imagens cénicas. Tal não invalida o facto de o discurso continuar a desempenhar uma importante função, mas as palavras tornam-se inoperantes quando desagregadas do contexto cénico:

«Bien que subordonné, l'élément du langage joue cependant dans cette conception une part importante, mais ce qui se passe sur la scène dépasse et contredit souvent les mots prononcés par les personnages. Dans *Les Chaises* d'Ionesco [...] l'idée poétique ne vient pas de la poésie même de la pièce, ni des phrases, somme toute banales, qui sont prononcés, mais du fait qu'elles sont dites devant un nombre toujours croissant de chaises vides»⁹⁶.

A este propósito parece-nos oportuno referir a seguinte reflexão de Oswald Ducrot e Jean-Marie Shaeffer sobre a especificidade do texto teatral:

«Plutôt que de raconter une *histoire*, le texte théâtral se constituerait comme *progression dynamique d'actes de langage en interaction*: alors que l'axe temporel de la narration est celui du passé, celui du théâtre est le présent de l'interaction verbale et actantielle; d'où la saturation du langage dramatique

⁹³ Pruner, Michel, 2003, *op. cit.*, p.143.

⁹⁴ Cf. Esslin, Martin, 1992, *op.cit.*, p.305.

⁹⁵ Cf. Esslin, Martin, 1992, *op.cit.*, p.306.

⁹⁶ Cf. Esslin, Martin, 1992, *op.cit.*, p.22.

par des éléments déictiques qui sont autant d'indices de son caractère performatif»⁹⁷.

As extensas didascálias que povoam as peças dos dramaturgos do absurdo são mais uma prova da importância que o discurso cénico adquire em detrimento do discurso verbal. Se as suas obras dramáticas manifestam a crise da linguagem e o fracasso das palavras como forma de comunicação, serão o gesto e os diferentes elementos cénicos que irão surgir como veículos de significado.

Como pudemos observar, as peças dos autores do absurdo caracterizam-se por um projecto cénico, onde proliferam as didascálias e onde o lugar do teatro e a função do espectador são repensados. Nesse sentido, a importância da concretização cénica nesta dramaturgia começa por se impor pelas características que a definem, enquanto dramaturgia de ruptura que se preocupou em renovar a nossa concepção das artes do palco.

Neste primeiro capítulo, procedemos a uma reflexão sobre a designação, as características e as linhas de confluência que nos permitem associar os autores em estudo num modelo dramático comum. Nos capítulos que se seguem, procuraremos destacar as particularidades de cada dramaturgo, através de algumas temáticas que nos parecem primordiais para compreender o percurso das obras dramáticas de Ionesco e Beckett e observar a importância do projecto cénico nos seus textos.

⁹⁷Ducrot, Oswald & Shaeffer, Jean Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, pp.615-619.

Capítulo II

Memória e amnésia no teatro de Ionesco

Na análise da dramaturgia de Ionesco, propomos estudar a relação entre a memória e a amnésia, observando os diferentes lugares cénicos que são explorados de acordo com esta concepção do tempo. Observaremos assim lugares de ascensão, de evasão, de abismo e de clausura, numa arquitectura cénica que vai traduzir os diferentes símbolos temporais e o modo como o absurdo ontológico é convocado⁹⁸.

1.1 – O passado no tempo ionesquiano

Na antiguidade clássica consideravam-se duas formas de memória : a *mnémé* que designava uma recordação passiva e a anamnese em que se trata de uma recordação enquanto reminiscência. Segundo Paul Ricoeur «La distinction entre *mnémé* et *anamnésis* repose sur deux traits: d'un côté, le simple souvenir survient à la manière d'une affection, tandis que le rappel consiste en une recherche active»⁹⁹. Por sua vez, Bergson opõe dois tipos de memória: a memória-hábito e a memória-lembrança. A memória-hábito corresponde aos dados que temos automatizados ou que sabemos de cor : «fait partie de mon présent au même titre que mon habitude de marcher ou écrire; elle est vécu, elle est agie, plutôt qu'elle n'est représentée»¹⁰⁰. A memória-lembrança aproxima-se da ideia de anamnese e pressupõe uma disponibilidade para imaginar. À memória de dados repetitivos, Bergson opõe a memória imaginativa : «Pour évoquer le passé sous forme d'images, il faut pouvoir s'abstraire de l'action présente, il faut savoir attacher du prix à l'inutile, il faut vouloir rêver. L'homme seul est peut-être capable d'un effort de ce genre»¹⁰¹.

Em Ionesco, temos frequentemente a presença da *mnémé* e a procura da anamnese, na medida em que as personagens se recordam da imagem, esquecendo o seu

⁹⁸ Desenvolvemos este tema no seguinte artigo : Firmo, Catarina, « Mémoire et amnésie dans le théâtre d'Ionesco » in Grigorut, Constantin (dir.), *Eugène Ionesco, hier, aujourd'hui, demain*, Otago French Notes, Université d'Otago, 2010.

⁹⁹ Ricoeur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p.22. Ricoeur propõe uma formulação clara da distinção entre *mnémé* e *anamnésis* : através da *mnémé* recordamo-nos do quê e através da *anamnésis* lembramo-nos do como.

¹⁰⁰ Bergson, Henri, *Matière et mémoire* in *Oeuvres*, Paris, PUF, 1959, p. 226-227.

¹⁰¹ *Id.Ib.*, p.228.

contexto. Em *Rhinocéros*, as personagens recordam-se de ter visto um rinoceronte, mas não sabem se ele tinha um ou dois chifres. Em *La Cantatrice chauve*, os Smith lembram-se de Bobby Watson, mas não se recordam das condições da sua morte. Os Martin lembram-se da sua morada, mas esqueceram-se que são casados um com o outro. É nesse sentido que Paul Vernois¹⁰² se refere ao tempo ionesquiano, «entr'aperçu dans la brume des réminiscences, il acquiert une gratuité ludique que personne - sur scène du moins - ne se soucie de son incroyable imprécision. Que Bobby Watson soit mort, voilà l'élément essentiel de la discussion: la date et les conditions du décès important peu»¹⁰³. Assim a temporalidade ionesquiana é segundo Vernois «une temporalité précaire puisqu'elle a l'évanescence, la ductilité, la trompeuse innocence de toute subjectivité»¹⁰⁴. Referindo-se ao diálogo dos Martin, Paul Vernois constata que «l'impuissance du couple est celle de l'Humanité tout entière qui n'a pas su tirer de la Science et de l'Histoire le fin mot de la condition humaine. On peut avoir des connaissances: on n'a pas la Connaissance»¹⁰⁵.

O sintoma da amnésia está portanto ligado a uma procura de anamnese, uma forma de recordar as origens, de recuperar a memória perdida. Com efeito, Ionesco demonstrou a necessidade de mergulhar nas profundezas da memória, para localizar o lado inconsciente do ser humano. Para o dramaturgo, a viagem pelo inconsciente era uma das chaves para desvendar o sentido oculto da existência. Nesse sentido, explica em *Notes et contre-notes*, os motivos que o levam a desconfiar do realismo: «Quelle valeur de vérité peut-il y avoir dans cette sorte de réalisme qui oublie de reconnaître les réalités humaines les plus profondes : l'amour, la mort, l'étonnement, la souffrance et les rêves de nos cœurs extra-sociaux»¹⁰⁶.

Recorrentemente no teatro ionesquiano, o esforço de anamnese resulta em fracasso. As personagens não conseguem deixar de recitar, incapazes de raciocinar. Em *La Leçon*, a aluna explica que não se podendo fiar no seu raciocínio decorou todos os resultados possíveis da adição. Parece-nos residir aqui mais uma denúncia do retrato do ser humano suspenso, amnésico e autómato; a denúncia de uma cegueira da condição humana que perdeu a sua capacidade de raciocinar, de imaginar e de sonhar.

Segundo Deleuze, a repetição do passado vai relacionar-se com um estado

¹⁰² Vernois, Paul, «Le temps dans l'œuvre d'Eugène Ionesco», Ionesco, Marie France et Vernois, Paul (dir.), *Ionesco situation et perspectives*, Colloque de Cerisy, Paris, Belfond, 1980.

¹⁰³ *Id.Ib.*, p.196.

¹⁰⁴ *Id.Ib.*, p.196.

¹⁰⁵ *Id.Ib.*, pp.196-197.

¹⁰⁶ Ionesco, Eugène, *Notes et contre notes*, Paris, Gallimard, 1962, pp.174-175.

amnésico que torna a acção mecanizada e cómica: «la répétition de l'Avant se définit de manière négative et par défaut : on répète parce qu'on ne sait pas, parce qu'on ne se souvient pas [...] le héros répète [...] comme dans un rêve et sur un certain mode nu, mécanique, stéréotypé qui constitue le comique»¹⁰⁷. É exactamente este grau de repetição que encontramos na acção mecânica das personagens ionesquianas e nela reside o seu carácter cómico. A repetição em Ionesco revela ainda um universo dramático onírico, onde o fantástico domina não raro a estrutura da cena. Na sua dramaturgia predominam as falhas de memória, ilustradas pela recorrência de estruturas repetitivas e circulares e representadas numa linha descontínua de flashes e *déjà vus* que vai dar conta dos fundamentos do inconsciente e do sonho.

Segundo António Ferreira de Brito¹⁰⁸, as personagens do insólito são mais herdeiras de Aion que de Cronos. Deleuze, por seu turno observa que Cronos concentra a dimensão temporal no presente, conferindo-lhe um sentido essencialmente corporal, enquanto Aion recusa o presente, não admitindo senão os valores temporais do passado e do futuro. Aion designa o lugar dos eventos incorporais, a eternidade, a forma vazia do tempo: «quel est ce temps qui n'a pas besoin d'être infini, mais seulement l'infiniment subdivisible ? Ce temps, c'est Aiôn. [...] le passé et le futur essentiellement illimités, qui recueillent à la surface les événements incorporels en tant qu'effets (Aiôn)»¹⁰⁹. Ora em Ionesco, temos precisamente o tempo do não lugar (*atopon*), do vazio, o tempo que deixa de se caracterizar por uma duração.

Antes de se metamorfosear em rinoceronte, Jean esquece a discussão que teve com Bérenger. A sua rinocerite foi estimulada pelo sentimento de amnésia. Em *La Leçon*, trata-se novamente de um jogo de rememoração: a aluna deve decorar a matéria, a criada recorda a acção do crime repetido. Em *Les Chaises*, os velhos retomam a palavra um do outro para impedir as falhas de memória. Em *La Cantatrice chauve*, o diálogo dos Martin reenvia novamente à ideia de um sentimento amnésico. Se em *Rhinocéros* a perda de memória está ligada à desumanização, em *La Leçon* e em *Les Chaises*, a rememoração será seguida pela morte das personagens.

O jogo da memória e da amnésia inscreve-se no espaço cénico de Ionesco, revelando uma dramaturgia que se apoia na noção de equívoco. A pluralidade de

¹⁰⁷ Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1972, p.378.

¹⁰⁸ Brito, António Ferreira de, *O Real e o Irreal na dramaturgia de Beckett, Ionesco e Tardieu*, Porto, Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto, 1983, p.410.

¹⁰⁹ Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Editions de Minuit, 1997, p.77.

significados, a ambiguidade, a incerteza, o ambiente de desordem, a renovação da linguagem, a hesitação das personagens são representados através de recorrências cénicas. Instauram-se os sentimentos de perplexidade, de dúvida e de *déjà vu*. O absurdo ontológico é deste modo convocado. A duração na obra de Ionesco acentua o desespero do homem, no sentido em que o passado o traz sempre de volta ao ponto de partida, um passado que passa em vão, votado ao esquecimento. Em *Journal en miettes*, Ionesco manifestava-se a propósito dessa espécie de esquecimento, ao qual via a humanidade condenada. Nesse sentido, caracterizou a inércia espiritual como o sono da inteligência¹¹⁰.

Ionesco rompe com o modelo cronológico da acção dramática, recusando os princípios de duração e causalidade. Em seu lugar, temos o recurso constante ao passado e a causalidade é substituída pelas técnicas de repetição e aceleração. O passado e o sonho são as referências temporais que asseguram a permanência das personagens: «Si éstos duran (esperan) es porque representan (recuerdan/suenan). [...] El miedo de la muerte relanza, por su parte, una constante dilación del futuro que exorciza su realización por su presencia en escena»¹¹¹. A acção é manifestada através da memória e da espera: «Retrouve ta mémoire, retrouve ta mémoire. Ce qui est loin peut être proche. Ce qui est flétri, reverdit. Ce qui n'est plus reviendra»¹¹². Por sua vez, a morte revela-se em cena como um exorcismo, a saída que permite recomeçar. Esta angústia face ao tempo passado torna o presente vazio. O presente surge num espaço de espera que implica a recorrência dos diálogos à volta do tempo passado para iludir o tédio da espera. A morte torna-se a única possibilidade cénica, para além do desfiar de recordações.

Em *Les Chaises*, o sentimento de culpa constitui uma particularidade fundamental para compreender a relação das personagens. É curioso observar como a memória se inscreve em alguma medida nos diálogos onde o sentimento de culpa se manifesta. Quando o Velho se diz sentir culpado por ter abandonado a sua mãe, Sémiramis defende precisamente o contrário, afirmando que ele sempre a apoiou até ao último momento. Por sua vez, quando Sémiramis se refere ao filho que partiu com sete anos, com um claro sentimento de culpa, o Velho contradiz o episódio, afirmando que eles nunca tiveram filhos e sublinhando a natureza maternal de Sémiramis. Aqui residirá provavelmente um

¹¹⁰ Cf. Ionesco, Eugène, *Journal en miettes*, Paris, Mercure de France, 1967, p.56.

¹¹¹ Bermudez, Dolores, *Análisis simbólico del teatro de Ionesco*, Cadiz, Universidad de Cadiz, 1989, p.126.

¹¹² *Amédée ou Comment s'en débarrasser* in Ionesco, Eugène, *Théâtre complet*, edição organizada, apresentada e anotada por Emmanuel Jacquot, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1990, p.306.

dos principais pontos de equilíbrio entre os velhos. Ao contrariarem-se, eles procuram anular os sentimentos de culpa de cada um. Apagando os traços de um passado que instala a culpa no presente, eles apoiam-se mutuamente. E no entanto, é contra a ameaça de amnésia que os velhos se debatem. Lutam contra a ideia de uma vida passada em vão, recusando-se a serem esquecidos.

Matei Calinescu observa a importância do tema da eternidade ilustrado pela figura do Imperador: «l'énigmatique Empereur invisible est une fiction de cette puissance transcendante et son principal attribut, que le Vieux invoque, est l'éternité, la mémoire absolue qui peut éterniser le périssable, vaincre la mort par le souvenir éternel, par une éternelle évocation»¹¹³. A memória oscila assim entre dois movimentos: a recusa do peso do envelhecimento e a luta contra a leveza do esquecimento. É nesse sentido que os mitos do voo e da queda são constantemente repetidos no teatro de Ionesco. Eles traduzem o contraponto fundamental da estética ionesquiiana: o peso e a evanescência: «Deux états de conscience fondamentaux sont à l'origine de toutes mes pièces : [...] Ces deux prises de conscience originelles sont celles de l'évanescence et de la lourdeur ; du vide et du trop de présence ; de la transparence irréaliste du monde et de son opacité ; de la lumière et des ténèbres épaisses»¹¹⁴.

A angústia face ao peso do passado, ao tempo passado em vão, motiva a necessidade de reformular as referências temporais. No teatro ionesquiiano este sentimento é manifestado através de estruturas repetitivas. A repetição, criando o *déjà vu*, permite retomar uma acção do passado, viajar pelo tempo. Ora, esta necessidade de um tempo cíclico que repete infinitamente os mesmos movimentos dá conta do mito do eterno retorno. Na cena ionesquiiana observamos a necessidade de manifestar o número de anos passados, à volta do mesmo movimento: «Depuis soixante quinze ans que nous sommes mariés, tous les soirs, absolument tous les soirs, tu me fais raconter la même histoire»¹¹⁵. Em *La Vase*, as últimas palavras da personagem são «je recommencerais»¹¹⁶. Paul Vernois reflectiu sobre o mito nietzschiano na dramaturgia de Ionesco, sublinhando que «La représentation théâtrale n'est alors que l'expression, à la fois multiple et une, des élans impétueux d'un vouloir vivre toujours renaissant et toujours déçu que l'auteur a

¹¹³ Calinescu, Matei, *Ionesco: recherches identitaires*, trad. de Simona Modreanu, Paris, OXUS, 2005, p.154.

¹¹⁴ Ionesco, Eugène, *Notes et contre notes*, Paris, Gallimard, 1962, p.140.

¹¹⁵ Ionesco, Eugène, *Les Chaises*. Ionesco, Eugène, *Théâtre complet*, edição organizada, apresentada e anotada por Emmanuel Jacquot, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1990, p.143.

¹¹⁶ Ionesco, Eugène, *La Vase. Théâtre V*, Paris, Gallimard, 1965, p.258.

découvert dans ses rêves et dont il veut donner une conscience quasi physique au spectateur»¹¹⁷.

No universo ionesquiano, a acção oscila entre os movimentos de terminar e recomeçar, através de eixos geométricos, numa construção matemática do espectáculo. Paul Vernois observou esse aspecto da sua arquitectura cénica, constatando que se dá uma decomposição de dois movimentos fundamentais: o círculo e a linha vertical¹¹⁸.

Em *Les Chaises*, as marcações cénicas desenham no palco um percurso circular. O encadeamento de situações e os diálogos transportam-nos novamente para a ideia de circunferência. Por vezes, o círculo desenvolve-se num movimento de espiral, símbolo de queda e armadilha. Em *La Leçon*, um conjunto de acções circulares e repetitivas caracterizam a estrutura dramática. Quando a aluna é assassinada, a criada afirma que é a quadragésima lição e o quadragésimo assassinato do dia. Yves-Alain Favre observa na estrutura de *Rhinocéros*, um movimento circular de acordo com a concepção do tempo e da memória:

«la volonté de détruire tout le passé pour retrouver un temps mythique, antérieur au temps. Quelle que soit la conception du temps envisagé, tout aboutit à l'échec ; on ne peut pas anéantir le passé et revenir au temps des origines, on ne peut pas davantage instaurer un temps nouveau. L'uchromie demeure un rêve. Aussi le héros finit-il par demeurer prisonnier du présent : il erre dans le labyrinthe du temps»¹¹⁹.

O tempo circular articula-se em cena num espaço enclausurado, armadilhado, que permite a proliferação dos objectos, numa acção onde o movimento é repetido e acelerado.

Segundo Paul Vernois, em *Les Chaises* o movimento de verticalidade enquanto eixo de polarização dramática intensifica-se. A linha vertical está simbolicamente presente, no sentido em que os velhos lutam contra o peso do tempo e da velhice. Observamos um esforço de ascensão e de evasão que terminará na queda, na escolha da morte, no encontro entre o abismo e o esquecimento, funcionando ao mesmo tempo como balanço do percurso da vida, o último clarão da memória:

«Les vieux [...] luttent contre la pesanteur de l'âge et du temps. Ils veulent

¹¹⁷ Vernois, Paul, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Klincksieck, Paris, 1991, p.54.

¹¹⁸ Cf. *Id. Ib.*, p.55.

¹¹⁹ Favre, Yves-Alain, *Le théâtre d'Ionesco ou le rire dans le labyrinthe*, Mont-de-Marsan, Editions José Feijóo, 1991, p.25.

transmettre leur message malgré tout pour barrer la route à la décrépitude et à la mort. Le vieux constate que 'plus on va plus on s'enfonce'. [...] la pièce se terminera par une chute mortelle du haut en bas, par un suicide des deux vieux incapables de soutenir jusqu'au bout leur rôle»¹²⁰.

Com efeito, a queda dos velhos ilustra ainda a frustração face à inércia da humanidade, o bloqueio da acção e da palavra que levam o ser humano ao estado de invisibilidade, de inumano, de fantasmagórico. Ionesco indignava-se perante o espectáculo de uma humanidade adormecida, mergulhada numa amnésia anestésica. A partir deste sentimento de perplexidade, o dramaturgo criou situações dramáticas, onde assistimos ao afogamento colectivo dos indivíduos no vazio:

«Le drame de *Les Chaises* est que les invités ont refusé l'effort de cette montée vers la lumière. Il ne restait plus aux vieux qu'à rejoindre cette humanité médiocre pour se perdre avec elle puisque la réception du message dont ils rêvent est impossible. Les vieux cèdent à la tentation de noyade dans la masse à laquelle Bérenger sera tout près de succomber [...]»¹²¹.

Em *La Cantatrice chauve*, as personagens são destituídas de memória e de identidade. Encontram-se num mecanismo de desumanização, tornando-se marionetas sem personalidade. O sintoma de amnésia aproxima-as do estado do inumano. Nancy Lane estabelece uma ligação entre o lado inumano das personagens de Ionesco e o seu bloqueio linguístico:

«indeed, these characters can have no personality because they are not integrated subjects. Undifferentiated from each other and indistinguishable from their surroundings, they are traversed by language, which uses them rather than the other way around. They are vehicles for unveiling the automatisms of language and behavior that mask the metaphysical void of a world in which the mechanical has replaced the human and the personal, where there's nothing to say»¹²².

Por sua vez, Matei Calinescu sublinha o carácter automático das personagens, associando as falhas da memória e o bloqueio da palavra com um estado patológico. Na verdade, o contraponto delírio/lucidez foi constantemente explorado no teatro ionesquiano e está ligado ao interesse do dramaturgo em explorar em cena os fundamentos do inconsciente :

¹²⁰ Vernois, Paul, 1991, *op. cit.*, p.59.

¹²¹ *Id.Ib.*, p.59.

¹²² Lane, Nancy, *Understanding Eugène Ionesco*, Columbia (S.C.), University of South Carolina press, 1994, p. 38-39.

«Les personnages de *La Cantatrice* deviennent de plus en plus des fantoches ou des marionnettes qui parlent en clichés mais aussi, d'autre part, des êtres qui suggèrent différentes affections psychiques (amnésie, confusion mentale, délire stéréotypique, paranoïa). Ce dernier aspect justifie certaines mises en scène qui ont souligné l'élément potentiellement psychopathologique de la pièce»¹²³.

O carácter inumano das personagens parece também surgir relacionado com as marcas surrealistas da peça. O diálogo dos Martin, onde se demonstra a perda de memória ilustra de certo modo a desumanização, o ser humano destituído de referências espaciais e temporais. Este estado de amnésia aproxima-se do universo surrealista, pela forma como a linguagem passa a ser desenvolvida: «proverbes et exclamations sont soumis à des déformations à effets surréalistes. [...] L'effet surréaliste [...] relève d'une confusion mnémonique [...] caractéristique d'un locuteur novice d'une langue, qui cherche ses mots par assonances et confond les expressions idiomatiques»¹²⁴. Claude Abastado sublinha o carácter *engagé* da representação do inumano:

«Les préoccupations d'Ionesco et sa vision de la réalité, en effet, rejoignent celles des écrivains et des philosophes qui, au lendemain de la guerre, montraient l'individu cerné de toutes parts par l'inhumain, étranger condamné à la lucidité, condamné au huis clos où le regard de l'autre est un enfer, assumant un destin qu'il n'a pas choisi, voué à tous les échecs»¹²⁵.

O facto de Sémiramis perguntar ao Velho a história de Paris, todas as noites, é uma forma de lutar contra a perda de memória: «C'est comme si j'oubliais tout, tout de suite... J'ai l'esprit neuf tous les soirs... Je redeviens neuve, pour toi mon chou, tous les soirs»¹²⁶. Por sua vez, em *La Cantatrice chauve*, no diálogo dos Smith, quando eles repetem o que acabaram de comer, os dias da semana e a sua morada, lutam contra o sintoma amnésico. Ionesco escreveu esta peça inspirado num manual de aprendizagem do inglês, espantado pela descoberta e a repetição de aspectos universais, como os dias da semana, no ensino de uma língua estrangeira. Se a repetição num ritmo célere e mecânico contribui para o efeito cómico, inscreve-se também numa dimensão trágica. O homem perde as suas referências, confundindo as verdades universais e os traços da sua identidade, lutando contra a amnésia, confrontando-se com o facto de já não se conhecer

¹²³ Calinescu, Matei, *op. cit.*, p.248.

¹²⁴ *Id.Ib.*, p.98.

¹²⁵ Abastado, Claude, *Eugène Ionesco*, Paris, Bordas, 1971, p.249.

¹²⁶ *Les Chaises*, p.144.

a si próprio e não reconhecer o outro: «L'incroyable dialogue des Martin, tâtonnant dans un passé récent, en apporte une révélation aussi fantastique que pertinente: la vie conjugale, au fil des jours et des ans, ne leur a permis de se connaître»¹²⁷.

2– Lugares da memória e do esquecimento

Na arquitectura teatral ionesquiana, compreendemos os lugares enquanto unidades do espaço cénico e do espaço evocado pelos sonhos e memórias. As personagens recordam-se e sonham com lugares concretos e identificáveis. Porém o lugar onde a acção decorre torna-se um espaço de amnésia, onde as personagens perdem as referências temporais e espaciais. A memória desvenda lugares geograficamente reconhecíveis enquanto a amnésia se reporta a um espaço abstracto.

Em Ionesco, o espaço interior é o mais recorrente na acção dramática. Contudo, em diversas peças, observamos uma alternância entre o espaço da acção e o exterior que o envolve e ainda o espaço evocado, os lugares exteriores sonhados ou recordados para escapar à clausura. O interior fechado está integrado num exterior que revela lugares de dimensão simbólica e dramática: a ilha em *Les Chaises*, o vale em *Piéton de l'air*, o terraço em cima de um abismo em *La soif et la faim*, a praça em *Rhinocéros* e os seus pontos de referência (a mercearia, o café, a igreja).

Por outro lado, o espaço fechado onde decorre a acção dramática é estruturado através de eixos geométricos que traduzem o significado do exterior. Em *Les Chaises*, a dimensão simbólica da ilha está de acordo com os movimentos circulares da acção que se desenrola num espaço fechado. Em *Rhinocéros*, o tocar do sino permite identificar a igreja e os ruídos da cidade que indicam a distância entre a prefeitura e a mercearia. Em *Piéton de l'air*, os efeitos sonoros indicam os lugares que rodeiam a casa de Bérenger: o som dos comboios no vale, o rio sugerido pelas sirenes dos barcos e a igreja identificada pelo tocar do sino.

O movimento de evasão das personagens face a essa clausura é estabelecido pela evocação de lugares recordados ou sonhados (Paris em *Les Chaises*, as recordações de paisagens evocadas por Jean e Marie-Madeleine em *La soif et la faim*). Interessamo-nos pela dinâmica teatral que expõe esta alternância entre o interior e o exterior do espaço cénico, assim como pela passagem a um espaço de evocação.

¹²⁷ Vernois, Paul, «Le temps dans l'œuvre d'Eugène Ionesco», *op.cit.*, p.196.

A perda de memória das personagens ionesquianas revela a fragilidade da condição humana, sentimento que em Ionesco se concretiza pela morte ou pela desumanização. A perda de identidade está assim ligada à perda de memória num espaço que perde também as suas referências tornando-se enclausurado, num tempo onde o passado e o presente se diluem, anulando-se reciprocamente.

Em *La soif et la faim*, Jean chega a um terraço suspenso no vazio e vê montanhas áridas. A acção é novamente desenvolvida através das falhas de memória. Jean não consegue responder ao guarda, quando ele lhe pergunta se ele vem de um país do norte: «Jean – Des pays du Nord ? Oh, vous savez, je ne sais pas très bien... Je ne sais pas m’orienter, en tout cas de pays pluvieux certainement, sombres, crépusculaires. Ici, c’est le royaume de la lumière »¹²⁸.

Em *Victimes du devoir*, Choubert tenta lembrar-se de onde conhece Mallot e mergulha nos labirintos da memória, evocando uma pluralidade de espaços: «Quand l’ai-je vu la dernière fois ? [...] Où ? Où ?... Dans le jardin ?... La maison de mon enfance ? L’école ? Au régiment ? [...] Je me souviens pourtant... un endroit au bord de la mer, au crépuscule [...]»¹²⁹. Em seguida, evoca as lembranças traumáticas da sua infância, quando a sua morada se torna um campo de ruínas, durante a guerra: «Ma mère me tient par la main, c’est la rue Blomet après le bombardement. Nous longeons des ruines. J’ai peur. La main de ma mère tremble dans ma main. Des silhouettes surgissent entre les pans des murs. Seuls leurs yeux éclairent dans l’ombre»¹³⁰. No fim da peça, Choubert vai percorrer através da memória, cidades, continentes e oceanos, à procura da sua identidade:

« Des sortes de rues... des sortes de chemins... des sortes de lacs... des sortes de gens... des sortes de nuits... des sortes de cieux... une sorte de monde [...] Le vent secoue les forêts [...], une miraculeuse cité [...], un miraculeux jardin [...], un palais de flammes glacées [...], des mers incandescentes, des continents qui flambent dans la nuit, dans des océans de neige. [...] Mont Saint-Michel... Non... Dieppe... Non, je n’y suis jamais allé... A Cannes... Non plus... [...] Aucune trace de Montbéliard.... [...] Paris, Palerme, Pise, Berlin, New York... [...] Porté par les courants de surface, je traverse l’océan. Je débarque en Espagne. Je me dirige vers la France. Les douaniers me saluent. Narbonne, Marseille, Aix, la ville engloutie. Arles, Avignon, ses papes, ses mules, ses palais. Au loin, le mont Blanc »¹³¹.

¹²⁸ *La soif et la faim*, p.822.

¹²⁹ *Victimes du devoir*, p.214.

¹³⁰ *Victimes du devoir*, p.221.

¹³¹ *Victimes du devoir*, pp.227-231.

Assim, as personagens ionesquianas tentam recuperar as referências espaciais para combater a amnésia. Os lugares evocados constituem o percurso de rememoração; eles são o testemunho de uma identidade vivida, revelando-se como documentos que constituem a prova da existência das personagens.

O abismo mais recorrente em Ionesco é representado através de lugares aquáticos. A água é descrita pelo autor em *Journal en miettes*, enquanto lugar de afogamento e de morte: «L'eau pour moi n'est pas l'abondance, ni le calme, ni la pureté. Elle m'apparaît généralement comme sale. Elle est image d'angoisse. L'eau engloutit, ou au moins salit (salir, c'est menacer de mort). Elle est encore décomposition»¹³². Em *Les Chaises* e em *Le roi se meurt*, temos o mesmo significado ilustrado pela ilha e pelo oceano: «Nous pourrions dans la solitude aquatique»¹³³; «L'océan, je ne peux pas aller plus loin, je ne sais pas nager»¹³⁴. No teatro ionesquiano, a água está ligada ao peso, ao abismo e à decomposição, representando também a memória e a morte, imagem do tempo que desaparece gradualmente: «Peut-on revenir en arrière ? On ne peut pas. Nous glissons dans l'abîme, nous ne pouvons plus nous arrêter»¹³⁵. Dolores Bermudez aponta para a recorrência da água associada à terra que é frequentemente representada como marasmo, lugar de enterramento progressivo:

«Movimientos de personajes y objetos en un espacio opaco y cerrado convergen inequívocamente en la escena como lugar de caída en la que la consignación de aquellos (caer, correr, clavar, hundir...) constituye, en la escena, las representaciones simbólicas de esta, igualmente reflejadas en el discurso de los personajes (abundancia de verbos 's'enliser', 's'engloutir', 's'enfoncer', 'se noyer', 'glisser'), determinaciones que connotan negativamente los elementos tierra y agua que, combinados, refuerzan considerablemente su poder nefasto. La caída en el tiempo, manifestada por el espacio – tanto escénico como discursivo- permite retomar lo que desde el punto de vista actancial podría definirse como la situación- acción típica de este teatro»¹³⁶.

Em *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, o cadáver está associado à água, quando as personagens se perguntam qual é a sua proveniência («Une femme est tombée à l'eau»¹³⁷) e o seu destino («Où vas-tu le jeter ? Dans la Seine, bien sûr, où veux-

¹³² Ionesco, Eugène, *Journal en miettes*, Alençon, Mercure de France, 1967, p.190.

¹³³ *Les Chaises*, p.181.

¹³⁴ *Le roi se meurt*, p.790.

¹³⁵ *Les Chaises*, p.174.

¹³⁶ Bermudez, Dolores, *op. cit.*, p.51.

¹³⁷ *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, p.296.

tu ?)»¹³⁸. Em *Macbett* encontramos novamente uma associação da água à ideia de morte, de enterramento, abismo e decomposição: « **Banco** – Le corps gonflé, il est parti au fil de l’eau, de la rivière il a rejoint le fleuve. Le fleuve l’a livré à la mer. **Duncan** – Allez le chercher. Prenez un bateau. **Banco** – Les requins l’ont consommé. **Duncan** – Prenez un gros couteau, fouillez dans le ventre des requins »¹³⁹. Duncan manifesta a sua surpresa face ao abismo, onde ele tenta encontrar as coordenadas espaciais e temporais, escavando para combater a decomposição. A reacção de Duncan exprime o desejo de parar e controlar o tempo.

Os lugares de abismo em Ionesco servem por vezes para representar o vazio, a perplexidade do ser humano face ao nada. É o caso da árvore engolida pelo vazio em *Piéton de l’air*: « **Marthe** – Il n’y a plus d’arbre. Qu’est devenu l’arbre ? **Bérenger** – Il a été aspiré sans doute par la pompe du néant »¹⁴⁰. No entanto, o nada também pode exprimir a esperança e o recomeçar, como a imagem das ruínas dos palácios: «Vois-tu, ces palais défunts dont témoignent les ruines sont entièrement dissous, bien sûr, mais peut-être, peut-être – et là est tout l’espoir – après avoir traversé le néant, tout sera-t-il reconstruit, restauré »¹⁴¹.

Neste sentido, a ideia de queda é inseparável da presença de símbolos de ascensão. A linha vertical torna-se imagem do Eros construtivo e criador ilustrada em *La soif et la faim* pelo conjunto de lugares de ascensão evocados para descrever a mulher amada: « On dirait une chapelle sur le haut d’une colline, non, un temple qui surgit tout à coup dans les forêts vierges, non, elle est, elle-même, une colline, une vallée, une forêt, une clairière »¹⁴². A linha vertical é símbolo de imobilidade e simultaneamente símbolo de ascensão e de fuga, o muro que é transposto: « Je lui avais dit que ce pays existait, pour y arriver ce sera long, que c’était un pays sans gare et sans aéroport et que, pour y arriver, il faudrait traverser les plaines mornes, des villes géantes, le désert, gravir les montagnes »¹⁴³. O movimento de ascensão permite entrever o Anti-mundo descrito por Bérenger em *Piéton de l’air*. Segundo Bérenger, a visão do Anti-mundo parece-se com as torres de um castelo: « Peut-être pourrait-on avoir une vague idée de ce monde quand

¹³⁸ *Amédée ou Comment s’en débarrasser*, pp.314-315.

¹³⁹ *Macbett*, p.1080.

¹⁴⁰ *Piéton de l’air*, p.695.

¹⁴¹ *Piéton de l’air*, p.694.

¹⁴² *La soif et la faim*, p.825.

¹⁴³ *La soif et la faim*, p.827.

on voit les tours d'un château »¹⁴⁴.

Em *Délire à deux*, a personagem masculina lamenta o seu destino e revive as falhas do passado. Evoca a montanha, como lugar de ascensão e fuga ao seu presente infeliz: « Si j'étais parti plus tôt. Il y a trois ans. Ou bien l'année dernière ou même le samedi dernier. Je serais loin maintenant avec ma femme, réconcilié. [...] Dans la montagne »¹⁴⁵. Em seguida, temos um diálogo onde a linha vertical é novamente convocada pela imagem das árvores, num bosque, lugar de evocação da infância: « *Il reprend le fil du souvenir. Lui* – J'étais sur le seuil de la porte. Je regardais. *Elle* – Il y avait aussi un bois avec des arbres. [...] Des arbres qui poussaient. Plus vite que nous. Avec des feuilles. L'automne, les feuilles tombent »¹⁴⁶.

No espaço fechado da acção principal surgem num outro plano diversos espaços de evasão. São as coordenadas que permitem desfiar o fio do tempo, de reencontrar o passado e os traços da sua identidade. O movimento em direcção ao espaço de evasão é estabelecido para recuperar a memória, para iludir o tempo e evadir-se da morte. Assim, em *Le roi se meurt*, a rainha Margueritte guia o rei na evocação de continentes e oceanos sem sair da cave do palácio.

Em *La Leçon*, o início do diálogo entre o professor e a aluna desenrola-se a propósito das primeiras impressões da aluna sobre a cidade. Segue-se uma evocação de outros lugares, antes de o professor passar às perguntas da lição:

« **Le professeur** – Il y a trente ans que j'habite la ville. Vous n'y êtes pas depuis longtemps ! Comment la trouvez-vous ? **L'élève** – Elle ne me déplaît pas nullement. C'est une jolie ville, agréable, un joli parc, un pensionnat, un évêque, de beaux magasins, des rues, des avenues... **Le professeur** – C'est vrai, mademoiselle. Pourtant j'aimerais autant vivre autre part. A Paris, ou au moins à Bordeaux. [...] »¹⁴⁷.

Os lugares evocados constituem uma tentativa de escapar à realidade e ao espaço fechado da acção, revelam a necessidade de distância e de liberdade das personagens relativamente ao espaço real: « **Marie-Madeleine** – Il y a des gens qui vivent sous les ponts, qui n'ont pas de domicile. Tu devrais être plus content de ton sort. **Jean** – Quelle

¹⁴⁴ *Piéton de l'air* p.693.

¹⁴⁵ *Délire à deux*, p.653.

¹⁴⁶ *Délire à deux*, p.656.

¹⁴⁷ *La Leçon*, p.48.

chance ils ont ! Ils ont les rues, ils ont les places, ils ont les prairies, ils ont la mer, ils n'ont pas de pays »¹⁴⁸.

No teatro de Ionesco, os lugares de evasão manifestam o sonho do paraíso perdido, a evocação de uma lembrança feliz. Ionesco fez recorrentemente alusão às memórias da Chapelle Anthenaise, na cidade de Mayenne, onde viveu os momentos mais felizes da sua infância: «Il y avait des couleurs, des couleurs tonifiantes, d'une fraîcheur et d'une intensité qu'elles n'auront plus jamais [...] Oui, bien des préoccupations, des obsessions me viennent de La Chapelle-Anthenaise et de la rupture avec ce paradis et de la rupture avec ce paradis »¹⁴⁹. Este paraíso perdido é frequentemente ilustrado nas suas peças, através de paisagens oníricas, lugares de refúgio das personagens. É o caso do movimento de fuga descrito pela personagem de *La Vase*: «J'ouvrirai des portes, je sortirai, traverserai des cours, des près, franchirai des clôtures, passerai le petit pont du ruisseau, le pont du chemin de fer, arriverai aux trois chemins, prendrai celui de droite, qui monte, m'élèverai au-dessus du vieux moulin, du hameau bleu, de la chapelle, grimperai sur la colline [...]»¹⁵⁰. A viagem através do passado implica um recomeço; a rememoração constitui a fuga do ponto final. É por isso que Bérenger de *Piéton de l'air* face à consciência da morte se põe a pedalar no ar, em direcção a um vale.

Em *La soif et la faim*, Marie-Madeleine apercebe-se depois da partida de Jean que há um jardim no apartamento. Nesse momento imagina que Jean poderia ter ficado se tivesse conhecido o jardim: «*Le mur du fond, qu'elle regarde, disparaît. On voit un jardin : arbres en fleurs, herbes vertes et hautes, ciel très bleu.* [...] Il ne savait pas qu'il y avait cela ! Il n'a pas pu voir. Je sentais qu'il y avait ce jardin. [...] S'il avait pu voir, s'il avait pu savoir, s'il avait eu un peu de patience »¹⁵¹. Em *Victimes du devoir*, Choubert e Madeleine recordam o tempo feliz da sua juventude. O amor é novamente associado a um paraíso perdido: «*Le jardin enchanté a sombré dans la nuit, a glissé dans la boue... Notre amour dans la nuit, notre amour dans la boue, dans la nuit, dans la boue... Notre jeunesse perdue, les larmes deviennent des sources pures... des sources de vie, des sources immortelles...*»¹⁵².

¹⁴⁸ *La soif et la faim*, p.802.

¹⁴⁹ Bonnefoy, Claude, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Paris, Belfond, 1966, pp.14-18

¹⁵⁰ *La vase*, p. 149.

¹⁵¹ *La soif et la faim*, p.821.

¹⁵² *Victimes du devoir*, p.217.

Os lugares de abrigo são recorrentemente evocados no seu teatro, como lugares de evasão face ao medo da morte. Ao mesmo tempo que as personagens ionescuianas sonham com um regresso intangível e um paraíso perdido, não conseguem escapar de um presente que lhes parece sempre imutável e que os coloca sempre no mesmo ponto de partida. A morte surge por vezes como a única saída dessa espera eterna: «ils restent là, dans un perpétuel recommencement [...] comme s'il n'était possible de prendre congé de cet espace que par la mort»¹⁵³.

Em *Piéton de l'air*, Bérenger recolhe-se numa «maisonnette préfabriqué, au milieu [d'un] champ herbeux, située sur la très verte hauteur dominant la vallée, dans laquelle [...] entre deux collines boisées coule un petit fleuve navigable»¹⁵⁴. Este espaço de evasão corresponde de certo modo à descrição do ambiente vivido por Ionesco em criança na Chapelle Anthenaise. Esta personagem funciona assim como uma espécie de alter-ego do dramaturgo, recolhendo-se por não conseguir continuar a escrever. É nesse sentido que ele responde aos jornalistas que não tem tempo porque precisa de descansar. Com efeito, ele manifesta a angústia face a uma verdade fundamental: os homens não são imortais: «Nous pourrions tout supporter d'ailleurs si nous étions immortels. Je suis paralysé parce que je sais que je vais mourir. Ce n'est pas une vérité neuve. C'est une vérité qu'on oublie... afin de pouvoir faire quelque chose. Moi, je ne peux plus faire quelque chose, je veux guérir de la mort»¹⁵⁵. Bérenger explica aos jornalistas o propósito do seu recolhimento:

«Je crois plutôt qu'il s'agit d'une nécessité de renouvellement intérieur. Vais-je pouvoir me renouveler ? En principe, oui, en principe, oui, puisque je n'approuve pas la marche des événements. C'est seulement celui qui n'approuve pas la marche des événements qui est le seul à être neuf ou rare. La vérité est dans une sorte de névrose... »¹⁵⁶.

São palavras que fazem eco às preocupações mais profundas do autor. Recordar, esquecer, medir o peso e a leveza da alma humana, surpreender-se, em suma debruçar-se sobre si mesmo. O espaço de evasão serve esses fins.

O espaço esférico contribui para a situação de espera, que constitui uma acção cénica recorrente em Ionesco e um estado privilegiado para a lembrança e o sonho. As

¹⁵³ Pruner, Michel, «L'espace dans le théâtre d'Ionesco» in Ionesco, Marie France et Vernois, Paul (dir.), *Ionesco situation et perspectives*, Colloque de Cerisy, Paris, Belfond, 1980, p.229.

¹⁵⁴ *Piéton de l'air*, p.670.

¹⁵⁵ *Piéton de l'air*, p.673.

¹⁵⁶ *Piéton de l'air*, p.672.

personagens ionesquianas procuram em vão escapar da clausura. Esta dinâmica teatral traduz uma verdade fundamental que sempre atormentou o autor:

«l'espace n'est qu'une forme du temps [et] il n'est pas possible d'échapper à la loi du temps. Sauf... Sauf précisément par la mort: ce qui est exactement exprimé dans la disparition de l'espace [...] Elle évacue l'espace et le temps pour faire surgir le vide, qui est aussi plénitude. Elle est, enfin, délivrance de l'espace. La seule possible »¹⁵⁷.

A proliferação contribui para a clausura do espaço e ilustra a dificuldade que as personagens sentem face ao passado. Os remorsos crescem no teatro de Ionesco, ilustrados por cogumelos, cadáveres, cadeiras e taças. Em *Les Chaises*, os velhos desculpam-se um ao outro pelas falhas do passado, contradizendo-se. Manifestam com esse acto, não só um efeito amnésico de dimensão cómica, mas também a ideia trágica de que os homens e mulheres deste mundo não conseguem enfrentar a sua memória e o seu sentimento de culpa.

Em *Délire à deux*, o conflito conjugal é acompanhado pela perda de memória, num espaço fechado, onde é preciso as personagens resignarem-se à asfixia:

«**Lui** – Tu vois qu'on ne s'entend pas. [...] Je vais ouvrir la fenêtre. **Elle** – Tu veux que je gèle. Tu voudrais me tuer. **Lui** – Je ne veux pas te tuer, je veux de l'air. **Elle** – Tu disais qu'il fallait se résigner à l'asphyxie. **Lui** – Quand est-ce que j'ai dit cela ? Je n'ai jamais dit cela. **Elle** – Si, tu l'as dit. L'année dernière. Tu ne sais plus ce que tu dis. Tu te contredis»¹⁵⁸.

Quando o casal se vê perseguido, o lugar de asfixia torna-se um lugar de abrigo, permanecendo um espaço de abismo. As profundidades permitem ao homem esconder-se, desumanizando-se para se proteger. É por isso que eles pensam esconder-se na cave, lugar de fuga do frio e do perigo: «**Elle** – Dans la cave, on serait mieux. On peut y installer le chauffage. **Lui** – On peut se cacher. **Elle** – Ils ne penseraient pas à venir nous chercher. [...] C'est trop profond. Ils ne s'imaginent pas que des gens comme nous [...] passent leur existence comme des bêtes, dans les abîmes »¹⁵⁹.

Na primeira réplica de *La soif et la faim*, Jean queixa-se por ter ido viver num lugar onde já viveu antes, de reviver o tempo e o espaço do passado: «Pourquoi revenir

¹⁵⁷ Pruner, Michel, « L'espace dans le théâtre d'Ionesco » in Ionesco, Marie France et Vernois, Paul (dir.), *Ionesco situation et perspectives*, Colloque de Cerisy, Paris, Belfond, 1980, p.236.

¹⁵⁸ *Délire à deux*, p.645.

¹⁵⁹ *Délire à deux*, p.650.

sur ces lieux ? Nous étions si bien là-bas, dans la nouvelle maison, avec ses fenêtres en plein ciel, des fenêtres qui entouraient l'appartement... [...] Pourquoi venir de nouveau loger ici ? »¹⁶⁰. O que angustia Jean é a passagem de um espaço amplo, com coordenadas espaciais e luz, para um espaço fechado onde se sente aprisionado, mergulhado num abismo. No final, ele terminará os seus dias num espaço ainda mais enclausurado, numa espécie de mosteiro. O enclausuramento progressivo é uma recorrência no teatro de Ionesco. Em *Rhinocéros*, temos um percurso similar em que o espaço acompanha o tempo dramático :

«A la place publique, espace ouvert par excellence, du premier acte, succède un bureau espace clos, mais encore lieu public [...] puis cet espace clos se referme sur lui-même quand les rhinocéros en détruisent l'accès. L'effondrement de l'escalier souligne cette rupture entre l'espace fermé du dedans et l'espace ouvert du dehors »¹⁶¹.

A casa está frequentemente ligada à ideia de obscuridade e de túmulo, tal como podemos verificar em *La soif et la faim* : « Ce rez-de-chaussée funèbre qu'on a eu la chance de pouvoir quitter ! »¹⁶²; « Il y a des maisons qui se font oublier être des tombeaux »¹⁶³. Por outro lado, o apartamento dos velhos em *Les Chaises* vai dar conta de uma ambivalência simbólica. A casa é simultaneamente uma prisão e um refúgio. Por um lado enquanto ilha e farol é o habitat de protecção por excelência. Por outro lado, como afirma Dolores Bermudez, a casa é um espaço fechado, circular e labiríntico:

« Como centro del universo, la casa, unida generalmente a representaciones circulares, está ligada a la repetición, movimiento que a su vez es isomorfo del círculo. [...] Isomorfismo del centro y del círculo por medio del rito que transforma y hace coincidir el centro consagrado en centro del mundo de igual forma que cualquier otra practica ritual transforma el tiempo ordinario, en el tiempo mítico de los inicios. [...] Morada, centro, paraíso convergen en la figura de la esfera 'où tout est là', mundo edénico que excluye la dimensión o la duración. En ella el tiempo parece suspendido, dominado a fuerza de una rememoración constante de gestos y palabras »¹⁶⁴.

Ahmad Kamyabi Mask observou o percurso circular das peças de Ionesco relacionando-o com o mito grego da metempsicose. O homem deve esquecer a sua última

¹⁶⁰ *La soif et la faim* p.799.

¹⁶¹ Pruner, Michel, « L'espace dans le théâtre d'Ionesco » in Ionesco, Marie France et Vernois, Paul (dir.), *Ionesco situation et perspectives*, Colloque de Cerisy, Paris, Belfond, 1980, p.232.

¹⁶² *La soif et la faim*, p.799.

¹⁶³ *La soif et la faim*, p.802.

¹⁶⁴ Bermudez, Dolores, *op.cit.*, p.101.

vida para poder nascer de novo. Léthé, deusa do esquecimento é responsável por esse recomeçar : « l'Homme tourne dans cette ronde suivant son propre cycle : fœtus, nouveau-né, enfant, vieillard, mort, traversant le Léthé puis réapparaissant, il passe de changements en changements dans un état de perpétuelle mutation, et le cycle continue : fœtus, nouveau-né »¹⁶⁵. A estrutura em círculo desenha a convergência de todas as direcções; ela traduz simultaneamente o peso de um eterno retorno e a leveza de um recomeçar. Por sua vez, a estrutura dramática em linha vertical desenha uma proveniência e um destino; ela é simultaneamente a imagem da queda na profundidade e o mito de Ícaro.

Em Ionesco os lugares de memória constituem em geral lugares de evasão enquanto os lugares de esquecimento são caracterizados pela clausura. No espaço cénico da acção, as personagens evocam lugares rememorados ou sonhados para se evadirem do lugar de amnésia. A memória permite-lhes evadir-se através de paraísos perdidos. Deste modo, os velhos em *Les Chaises* recordam Paris e Bérenger em *Piéton de l'air* lembra-se que sabe voar e pedala no ar por cima de colinas e pontes.

O esquecimento ligado a uma procura de anamnese parece encerrar uma dupla denúncia. Por um lado, a amnésia revela o lado inumano e autómato dos indivíduos que se limitam a um esforço de repetição, para não se ocuparem da matéria das suas almas. Ao mesmo tempo, o esquecimento surge como forma de explorar o lado obscuro da alma, o inconsciente e o sonho. A amnésia comporta assim uma simbiose do lado racional apolíneo e do delírio dionisíaco.

A morte e o envelhecimento constituem temas recorrentes no teatro ionesquiano. Estas duas temáticas obrigam à acção de rememoração. O homem ionesquiano mergulha nos labirintos da memória, debruçado sobre si próprio, para que a sua existência não seja passada em vão. Seja através do movimento de queda ou de voo, o teatro de Ionesco propõe um debruçar do ser sobre si próprio. Ionesco denuncia a cegueira colectiva da humanidade na metáfora de *Rhinocéros*, mas denuncia também a ausência do sonho e do inconsciente, numa sociedade que repete todos os dias as mesmas palavras e os mesmos movimentos na espiral do eterno retorno.

O teatro de Ionesco sacudiou as tradições para pôr em cena o inaceitável. O dramaturgo demonstrou uma perplexidade lúcida no seu olhar diante de um mundo em

¹⁶⁵ Mask, Ahmad Kamyabi, *Ionesco et son théâtre*, Paris, Caractères, 1987, p.19.

destroços, desvendando o real a partir do irreal. Em que medida podemos relacionar o jogo da memória e do esquecimento com a sua preocupação em revelar a atrocidade, a catástrofe e as ruínas de um mundo que ele se esforçava por denunciar?

A ideia de amnésia relaciona-se ainda com a incapacidade de sentir a dor, esse estado de anestesia, característico da nossa modernidade. A estrutura repetitiva das personagens ionesquianas está de acordo com o medo de um ponto final, trazendo a marca trágica do eterno retorno de Nietzsche. Residirá talvez aí a actualidade de Ionesco, na urgência de representar um retrato da humanidade que procura o seu consolo na vida que se repete constantemente, assegurando a sua intangível permanência, sem poder contudo escapar à morte, à fatalidade, ao seu destino funesto.

Neste capítulo pudemos observar o modo como os binómios memória e amnésia dão conta da ideia de absurdo ontológico no teatro de Ionesco. Através do fio de recordações e da luta contra o esquecimento, as personagens ionesquianas partem em busca das suas identidades, apoiando-se no passado para resgatar um sentido para o absurdo de uma existência que decorreu em vão, de um modo circular. Demos conta que nessa evocação do passado se apresenta uma multiplicidade de lugares de grande dimensão simbólica e que estes se relacionam com a arquitectura cénica ionesquiana. Observámos assim lugares de ascensão, abismo, clausura e evasão que vão por sua vez desencadear linhas verticais, horizontais e circulares no espaço cénico. A complexidade do tempo e do espaço ionesquiano contribui para a necessidade de uma concretização cénica que possa exprimir a arquitectura dramática pensada pelo dramaturgo. Através da cena poder-se-á compreender o modo como foram explorados os conceitos de peso, evanescência e proliferação da matéria, na medida em que Ionesco os concebeu de acordo com um ritmo e uma arquitectura indissociáveis do palco. Na terceira parte do nosso estudo, pretendemos demonstrar o modo como estes elementos serão repensados e recriados através de diferentes leituras cénicas.

Capítulo III

O esgotamento da linguagem no teatro de Beckett

Na abordagem da obra dramática de Samuel Beckett, propomo-nos observar a relação dos seguintes contrapontos: palavra/silêncio; gesto/imobilidade. Estabelecendo ligações entre os contextos de imobilidade das primeiras peças e os contextos de silêncio das últimas, pretendemos esclarecer alguns passos do itinerário dramático beckettiano e dar conta da relação entre a matéria textual e os elementos cénicos.

1– A palavra incessante e a imobilidade nas peças para o teatro

Beckett inicia a sua obra dramática e a trilogia romanesca¹⁶⁶ após a Segunda Guerra Mundial, nas décadas de 40 e 50. É interessante notar que a obra poética se reduz precisamente na mesma altura. Segundo Régis Salado, o teatro na obra beckettiana contribui para exteriorizar o Outro, para quebrar o solilóquio: «L’apport spécifique du théâtre serait alors de donner corps et présence, d’objectiver en l’extériorisant l’Autre-que-soi qui ne se présente jamais dans la trilogie romanesque que comme un effet de la fiction narrative, une affabulation»¹⁶⁷. De acordo com o seu ponto de vista, as peças de Beckett colocar-se-iam numa posição *d’apaisement* relativamente às obras romanescas. Neste sentido, a obra teatral inaugura um campo novo relativamente à restante obra beckettiana:

«Or on peut concevoir [...] que la donnée inédite apportée par le théâtre – Moi plus l’Autre – ouvre un champ nouveau qui a sa nécessité propre dans l’œuvre de Beckett. Cette suggestion gagne substance si au lieu de considérer les pièces dans la perspective des récits on accorde davantage d’autonomie aux textes dramatiques. Ce qui implique une attention accrue aux effets de sens spécifiques à la forme théâtrale et à la signification du choix de cette forme au regard de l’esthétique beckettienne»¹⁶⁸.

Em 1952, Beckett publica a peça que desencadeou o seu êxito enquanto dramaturgo: *En attendant Godot*. O texto, sobejamente conhecido, põe em cena dois

¹⁶⁶Murphy, Malone, Molloy.

¹⁶⁷Salado, Régis, «On n’est pas liés ? Formes du lien dans *En attendant Godot* et *Fin de partie*» in Grossman, Evelyne & Salado, Régis, *Samuel Beckett: L’écriture et la scène*, Paris, SEDES, 1998, p.72.

¹⁶⁸Salado, Régis, *op.cit.*, pp.73-74.

vagabundos que esperam em vão uma personagem chamada Godot que nunca chega. O tempo circular da peça é acentuado pelo facto de Godot ser periodicamente convocado. É a ausência de Godot que determina a acção e a inacção dos vagabundos¹⁶⁹. O tema da solidão é explorado ainda enquanto dualidade, visto que as duas personagens surgem como complementares e pontos de apoio uma da outra.

A ideia de espera é desenvolvida revelando simultaneamente um ponto de fuga e de consolo e ao mesmo tempo o absurdo da vida passada em vão, em que os dias se seguem iguais uns aos outros, o tempo como fardo e fastio humano. A inacção contrasta nesta peça com a incontinência verbal. Este é um aspecto recorrente que se observa nas primeiras peças de Beckett e que surge como contraponto a outros textos em que a ausência de palavras estabelece um contraste com o movimento incessante. Tal é o caso de dois textos que se seguiram a *En attendant Godot*, intitulados *Actes sans paroles I e II*.

Em 1957, Beckett escreve *Fin de partie*, peça em um acto para quatro personagens: Hamm, cego numa cadeira de rodas, o seu filho adoptivo Clov (também ele doente, não se pode sentar e anda com dificuldade) e os seus pais, Nagg e Nell que vivem dentro de dois caixotes do lixo. A noção de imobilidade, desenvolvida em *Oh les beaux jours*, é um tema fulcral nesta peça. Por outro lado, é abordada a ideia de eterno retorno, de uma tentativa de fim condenada ao fracasso, pela absurda continuidade do ciclo da vida, tal como é enunciado no seguinte excerto do programa do espectáculo encenado por Charles Berling, no Théâtre de l'Atelier:

« Ils dévident et étirent ensemble le temps qui les conduit vers une fin qui n'en finit pas, mais avec jeu et répartie, comme le feraient deux partenaires d'une ultime partie d'échecs. Ainsi, les mots triomphent, alors que les corps, dévastés et vieillissants, se perdent. Hamm et Clov usent du langage comme d'un somptueux divertissement, en des échanges exaspérés et tendres. Beckett a su avec jubilation écrire le langage de la fin, une langue au bord du silence, qui s'effiloche et halète, transparente et sereine, dernier refuge de l'imagination »¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Greimas aponta o mesmo procedimento a propósito de Tartuffe e Barbe-Bleue: «l'absence de Tartuffe pendant les deux premiers actes de la comédie ou l'attente des saveurs dans l'histoire de Barbe-Bleue ne rendent que plus aiguë la présence de l'acteur non encore manifesté dans l'économie de la structure actancielle». Cf. Greimas, A.J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1996, p.173.

¹⁷⁰ Cf. AA.VV, Programa do espectáculo *Fin de partie* de Samuel Beckett, encenação de Charles Berling, colaboração artística de Christianne Cohendy, interpretação de Charles Berling, Dominique Pinon, Dominique Marcas e Gilles Segal, Théâtre de l'Atelier, Paris, de 23 de Setembro de 2008 a 3 de Janeiro de 2009.

De notar que no espectáculo *Endspiel*¹⁷¹, encenado pelo próprio Beckett e representado no Schiller Theater, o pano que cobre o rosto de Hamm é colocado no fim em diagonal, dando a sensação de que vai cair, o que ilustra a noção da partida não terminada, que pode recomeçar a qualquer momento.

A noção de *borderline* é desenvolvida por Evelyne Grossman em *Samuel Beckett: L'écriture et la scène*, a propósito da representação da morte em *Fin de partie*. Este conceito psicanalítico é caracterizado por uma «fluctuation des frontières du Moi où affleurent les espaces archaïques de la psyché»¹⁷². Nessa representação da morte e do vazio, damos conta do sentimento do absurdo, na repetição de um *nonsense*:

«La vie de Hamm et des autres se résume à quelques rituels vidés de sens et inlassablement répétés, gestes morts d'une vie épuisée : *faire le tour*, le chien implorant, les prières, mise en scène de l'interminable agonie de l'homme et du monde. Ritualisation morbide qui se renverse sur la scène en théâtre vivant. [...] C'est précisément la rigueur de cette construction théâtrale fondée sur des parallélismes, des échos, des répétitions que Beckett entendait souligner dans ses mises en scène»¹⁷³.

Segundo Grossman há no teatro beckettiano um apelo a um vazio idealizado, representando o irrepresentável¹⁷⁴. É também em *Fin de partie* que encontramos o sentido de elo¹⁷⁵. As personagens beckettianas ao co-habitarem em espaços fechados acabam por estabelecer relações de poder, de filiação e de conjugalidade, o que nos leva a encontrar situações afectivas recíprocas de domínio e de dependência. É na intensidade desse elo estabelecido que compreendemos o valor do inacabado reflectido nesses seres que actuam em compasso de espera circular e infinito, repetidamente imóveis.

Em 1960, o dramaturgo escreve *La dernière bande*. Todos os anos, no dia do seu aniversário, Krapp, única personagem do texto, grava uma fita com a sua própria voz, em que tece um balanço do seu estado e dos acontecimentos passados. Em cada aniversário, escuta uma ou outra fita gravada dez anos antes e dedica-se a comentá-la. Trata-se

¹⁷¹ Cf. Espectáculo *Endspiel* de Samuel Beckett, com encenação do autor e interpretações de Ernst Schröder, Horst Bollmann, Werner Stock e Gudrun Genest, Shiller-Theater Werkstatt, em Berlim, a 26 de Setembro de 1967.

¹⁷² Grossman, Evelyne, «Beckett et la représentation de la mort. De *Fin de partie* à *Mal vu mal dit*» in Grossman, Evelyne & Salado, Régis, *Samuel Beckett: L'écriture et la scène*, Paris, SEDES, 1998, p.118.

¹⁷³ Grossman, Evelyne, *op.cit.*, pp.124-125.

¹⁷⁴ Cf. *Id.*, *Ib.*, p.126: «Ce réel idéal qu'hallucinait déjà Murphy».

¹⁷⁵ Cf. Salado, Régis, *op.cit.*, p.100 : «En définitive, la nature paradoxale et ambiguë des *relations* [...] n'a d'égale dans la pièce que l'intensité des *liens*. Et on devine qu'ils ne se déferont pas. Au départ annoncé puis nié de Clov [...] correspond l'impossibilité de mourir pour Hamm. Comme dans *Godot* qui s'achève sur la double immobilité de Vladimir et Estragon, lorsque *Fin de partie* se termine les personnages sont au bord d'une séparation dont le texte a montré le caractère improbable, ils se tiennent sur la ligne de crête où se joue leur rapport impossible et nécessaire, *net tecum, nec sine te, together, liés*. Ni rupture, ni fin».

portanto da primeira peça em que Beckett explora o estado de escuta de um eu face a si próprio em voz off. Os temas da memória, da solidão e do eterno retorno são novamente desenvolvidos.

Em 1961, Beckett escreve a primeira versão do célebre texto intitulado *Happy days*. Dois anos depois traduz o texto para francês (*Oh les beaux jours*). Estamos diante de uma mulher de meia-idade enterrada na areia até à cintura, numa paisagem desértica que sugere o fim do mundo: dunas e erva queimada, a metáfora do apocalipse depois da Segunda Guerra Mundial, da bomba atómica. Do lado esquerdo um saco com os objectos quotidianos de Winnie, do lado direito uma sombrinha. Os objectos são as ferramentas utilizadas para ocupar o tempo, entre o acordar e o deitar, ditados por uma campainha.

As palavras e os gestos de Winnie contrariam a sua situação insólita e cruel. Insiste em repetir que vive dias felizes, apesar de se encontrar enterrada na areia, num cenário catastrófico. Entrega-se às acções quotidianas, aos objectos que a rodeiam, para se entreter e se abstrair do espaço desértico em que se encontra. O deserto simboliza ainda o vazio, conceito recorrente em Beckett. Os únicos sinais que Winnie tem do mundo exterior são a campainha, os objectos e os poucos momentos em que Willie lhe responde. Tal como afirma Armando Nascimento Rosa «Winnie submerge na sua simbólica colina, paisagem do deserto natural resultante da devastação humana, que Theodor Adorno, [...] identificou com o Oeste americano»¹⁷⁶. É nesse sentido que Winnie se entrega a um falar incessante. Falar permite-lhe esquecer-se do facto de estar só.

Nas primeiras peças, a palavra e a acção surgem como contraditórias (recorde-se o fim de *En attendant Godot*: «Didi - On y va? Gogo - Allons y! (*Ils ne bougent pas*)»). Quando a palavra não corresponde à acção exclui-se a possibilidade de um desenlace, dá-se uma suspensão cénica. A palavra e a acção são, nas primeiras peças, complementares, prolongando o tempo. Depois das primeiras três peças, a palavra é recorrentemente separada da acção (*Comédie, Pas moi, Cette fois*), limitando-se por vezes a acção ao estado de escuta (*La dernière bande, Dis Joe, Impromptu de Ohio*) ou excluindo totalmente as palavras, reduzindo a dramaturgia à acção (*Actes sans paroles, Quad*).

Michèle Raclot entende que a obra de Beckett manifesta o balanço entre o desespero de existir e a amargura de ter ainda palavras para o dizer. Nesse sentido,

¹⁷⁶ Rosa, Armando Nascimento, *Falar no Deserto. Estética e Psicologia em Samuel Beckett*, Lisboa, Cosmos, 2000, p.13.

Beckett põe em cena «la misère de l'homme dans un univers où seul le silence des espaces infinis répond à nos cris. Cette galerie de vieillards cacochymes, d'infirmités, de clochards représente alors l'homme mis à nu, dépouillé de ce qui d'ordinaire le protège de l'horreur d'exister»¹⁷⁷. Para se esquecerem e se distraírem dessa angústia, resta-lhes a espera. Esperar permite-lhes inventar, ocupar o tempo, esgotar o espaço e as palavras ainda existentes.

Recordar foi um verbo fulcral nas primeiras peças. Não agir implica carregar o peso do tempo a cada segundo. Só a evasão e a memória podem servir de escape e de consolo nas horas de espera. Winnie consola-se com a duração e a repetição: «Pas mieux, pas pis, pas de changement». Hamm afirma com algum alívio: «Quelque chose suit son cours». Por outro lado, o falar incessante constitui uma luta contra a perda de memória:

« Les personnages tels que Hamm ou Winnie ne cessent-ils de se remémorer en écho des phrases dont l'origine s'est perdue et qui peuplent encore le discours: elles flottent dans la langue. [...] Les phrases résonnent, comme malgré elles, de quelques rimes anciennes qui émergent dans le babil de Winnie. [...] L'humour provoqué par [les] ruptures n'est pas incompatible avec la diffusion d'un flux verbal qui brouille les restes et transforme les parleurs en lieux de passage d'une mémoire incertaine »¹⁷⁸.

Entre 1956 e 1962 Beckett escreveu várias peças para a rádio, onde explora de um modo privilegiado, a presença da voz isolada como elemento cénico. Trata-se de um processo recorrentemente explorado nas várias peças curtas para o teatro que escreveu posteriormente e na maioria das peças para a televisão.

A partir de 1963, Beckett dedica-se a escrever diversas peças curtas para o teatro (*Comédie*, escrita em 1963, *Va et vient*, escrita em 1967, *Souffle*, escrita em 1970, *Pas moi*, escrita em 1972, *Pas* escrita em 1975). Algumas delas foram compiladas num volume que o autor intitulou *Dramaticules* (*Catastrophe* de 1982, *Cette fois* de 1974, *Solo* de 1979, *Berceuse* de 1981, *Impromptu de Ohio* de 1981 e *Quoi où* de 1983). Nas peças curtas, Beckett desenvolve a ideia de espectro, colocando em cena seres desumanizados, aparições, moribundos, onde as capacidades de falar e recordar constituem a acção cénica central.

Os seres beckettianos começam por ser pares complementares (Didi e Gogo; Pozzo e Lucky; Winnie e Willie; Nagg e Nell; Clov e Hamm) nas peças onde o falar

¹⁷⁷ Cf. Avant-propos de Raclot, Michèle (org.), *Analyses et réflexions sur En attendant Godot*, Paris, Ellipses, 2000, p.5.

¹⁷⁸ *Id.Ib.*, pp.74-75.

incessante é ainda premente: «couple tendre ou couple sauvage se plaignant ou se déchirant, les solitaires sont deux, s'inventent à deux, s'aiment et se font mal à deux. L'autre distrait, renvoie la balle, empêche de mourir, fournit un détail»¹⁷⁹. Katherine Worth refere-se a esse sentido de complementaridade nos pares beckettianos chamando a atenção para um sentido de multiplicação de vozes do Eu: «The shadow-self, the other hinted at in Beckett's complementary pairs (Didi and Gogo, Hamm and Clov) or heard as a voice outside the listening self»¹⁸⁰. No entanto, a evolução da sua dramaturgia caminha para um isolamento do ser, que vai abandonando o seu par. Deste modo, a personagem de Winnie transforma-se em duas mulheres que surgem sozinhas em cena: a da voz que ouvimos através da boca de *Pas moi* e a de *Berceuse*. Deixa de haver dias felizes, a partir do momento em que a figura feminina surge sozinha e isolada, sem que o seu par lhe possa responder. O fluir incessante das palavras atinge em *Pas moi* o seu expoente, onde os últimos traços anímicos do ser humano são manifestados pela capacidade de falar.

2 – Da voz off à coreografia muda

No conjunto das suas peças para a televisão, Samuel Beckett exprime uma profunda articulação entre o plano verbal e o visual. *Dis Joe* é a sua primeira peça escrita para a televisão. A publicação pela revista parisiense *Arts*, assim como as difusões pela Süddeutscher Rundfunk e pela BBC têm lugar em 1966¹⁸¹. Toda a acção de *Dis Joe* decorre no espaço cénico de um quarto, onde Joe se encontra sozinho e atormentado pela voz de uma das mulheres que abandonou. A encenação conta apenas com esta personagem masculina que ouve até ao fim uma voz off feminina que lhe fala enquanto voz da sua consciência. Nesse sentido, só o indivíduo mudo é visível. Se no contexto cénico de Joe, o gesto surge no lugar da palavra, no caso da voz são as palavras, o tom e o ritmo que traduzem a imagem¹⁸².

Esta voz sem corpo evoca uma polivalência de identidades: ela dirige-se à personagem, utilizando o “tu”, mas funciona enquanto “eu”, no sentido em que é a

¹⁷⁹ Janvier, Ludovic, *Pour Samuel Beckett*, Paris, Editions de Minuit, 1969, p.70.

¹⁸⁰ Worth, Katharine, *Samuel Beckett's theatre. Life journeys*, Oxford, Clarendon Press, 2001, p.12.

¹⁸¹ A versão alemã para a Süddeutscher Rundfunk foi difundida no dia 13 de Abril de 1966, no dia do aniversário de Beckett e a versão inglesa para a BBC, no dia 4 de Julho do mesmo ano.

¹⁸² Desenvolvemos este tema no seguinte artigo: Firmo, Catarina, « Jeux du JE et du TU dans *Dis Joe* de Samuel Beckett » in Araújo Carreira, Maria Helena, (dir.), *Termes d'adresse et modalités énonciatives dans les langues romanes*, Saint Denis, Université Paris 8, Travaux et Documents, 40, Université de Paris 8 - Vincennes St. Denis, 2008, pp. 53-62.

voz que Joe ouve interiormente. A problematização do Eu é uma preocupação constante na obra de Beckett, herdeira do enunciado poético de Rimbaud: «Je est un autre»¹⁸³. A propósito desta polivalência de identidades que observamos em *Dis Joe*, referimos o seguinte comentário de Julia Kristeva sobre a mobilidade e a alternância de funções na comunicação verbal:

«chaque sujet parlant est à la fois le destinataire et le destinataire de son propre message, puisqu'il est capable en même temps d'émettre un message tout en le déchiffrant, et en principe n'émet rien qu'il ne puisse déchiffrer. Ainsi, le message destiné à l'autre est, en un sens, d'abord destiné au même qui parle: d'où il découle que parler, c'est se parler. De même, le destinataire-déchiffreur ne déchiffre que dans la mesure où il peut dire ce qu'il entend. On voit donc que le circuit de communication linguistique ainsi établi nous introduit dans un domaine complexe du sujet, de sa construction par rapport à son autre pour s'y confondre avec lui, etc.»¹⁸⁴.

A presença da voz sem corpo revela ainda a questão do vazio, o lado espectral, *anima* junguiana¹⁸⁵ e grau zero da identidade. As peças para a televisão ilustram um caminho de *dépouillement* do sujeito, que abandona a sua pele para se entregar a um estado mecanizado e autómato. Em *Dis Joe*, Beckett começa por criar um quadro cénico de um vazio, apenas habitado por palavras. Prosseguirá essa ideia nas peças curtas e encontrará o seu expoente nas últimas peças para a televisão¹⁸⁶.

O primeiro texto para a televisão, da última série de peças escritas entre os finais dos anos 70 e inícios dos anos 80, intitula-se *Trio de fantôme*. Escrita em 1975, é posta em cena pelo próprio autor a 1977 em Estugarda e produzida pela Süddeutscher Rundfunk. A primeira difusão decorreu na RFA, a 1 de Novembro de 1977. É produzida no mesmo ano pela BBC/Reiner-Moritz, com uma encenação do próprio Beckett que contou com a assistência de Donald McWhinnie. A primeira difusão na Grã-Bretanha data de 17 de Abril de 1977. A primeira publicação decorreu em Nova Iorque, em 1976, pela Grove Press. O título é referente à composição *Trio dos Espectros* de Beethoven, Trio para piano, violino e violoncelo, Op.70 nº1 (1807-1808), da qual Beckett utiliza o segundo movimento, *Largo assai ed espressivo*, como elemento musical desta obra.

¹⁸³ «Car JE est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident j'assiste à l'éclosion de ma pensée» Rimbaud, Arthur, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, 1999, p.88.

¹⁸⁴ Kristeva, Julia, *Le langage, cet inconnu*, Paris, Seuil, 1981, pp.13-14.

¹⁸⁵ Cf. Knowlson, James, *Beckett*, trad. de Oristelle Bonis, Paris, Actes Sud, 2007, p. 676.

¹⁸⁶ Cf. Beckett, Samuel, *Quad et autres pièces pour la télévision (Quad, Trio du Fantôme, ...que nuages..., Nacht und Traume)* suivi de Deleuze, Gilles, *L'Épuisé*, Paris, Editions de Minuit, 1992.

À semelhança de *Dis Joe*, encontramos uma figura masculina muda que se movimenta de acordo com as indicações de uma voz off feminina, num quarto de pequenas dimensões, onde termina um corredor (6m x 5m são as indicações precisas definidas pelo autor). Indo ao encontro da noção de trio, a peça é dividida em três actos. O espaço está igualmente estruturado com combinações no mesmo número: três pontos cénicos (porta, janela e maca), três posições da personagem correspondentes aos mesmos pontos (sentado ao pé da maca, à janela, à cabeceira da maca) e três direcções da câmara correspondentes a três planos (plano geral, primeiro plano, plano que oscila entre o canto diagonal ao corredor e o canto diagonal à maca).

Em 1976, Beckett escreve *...que nuages...*. O título é retirado da última estrofe do poema «The Tower» de Yeats. É posta em cena e realizada em Stuttgart pelo próprio autor e produzida pela Süddeutscher Rundfunk com o título *Nur noch Gewölk*. A primeira difusão na R.F.A decorre a 1 de Novembro de 1977. É encenada no mesmo ano por Samuel Beckett, assistido por Donald McWhinnie e produzida pela BBC/Reiner-Moritz. A peça estreou na Grã-Bretanha a 17 de Abril de 1977 no programa *The Lively Arts* da BBC2, sob o título *Shades*, juntamente com *Ghost trio* e a peça de teatro *Not I*.

Em *...que nuages...* distinguem-se quatro planos da câmara correspondentes a quatro acções cénicas, num palco circular de 5m de diâmetro, mergulhado numa profunda sombra. Beckett designa-os por H, H1, F, P. Em H encontramos a personagem masculina vista de costas, sentada num banco invisível e curvada sobre uma mesa igualmente invisível. A personagem está vestida com roupa de quarto (um roupão e um barrete). Nas indicações cénicas de Beckett este espaço é denominado o santuário e localiza-se a norte. Em H1, a personagem percorre o palco de Oeste a Este. Oeste é designado por Beckett como o ponto dos caminhos e Este o do armário.

Nesse percurso a personagem surge em primeiro lugar vestida com um sobretudo e um chapéu, pára no centro do círculo de luz e dirige-se ao armário para sair novamente vestida com roupa de quarto e reaparecendo no centro do círculo de luz em direcção ao santuário. O momento em que a personagem pára corresponde à posição P da câmara, num plano geral do palco quer vazio, quer com a personagem parada no foco de luz. Em seguida, a personagem percorre o caminho inverso, surgindo com a roupa de quarto e saindo depois de passar pelo armário com o sobretudo e o chapéu. Estes movimentos são repetidos ciclicamente de modo a que a personagem se recorde das condições em que a amada apareceu no seu passado. É no santuário que essa aparição é lembrada.

Em F temos o grande plano do rosto de uma mulher, focado o mais possível nos olhos e na boca. Este plano surge oito vezes durante a peça, ora fortuitamente, com a duração de dois segundos, ora permanecendo mais demoradamente quando balbucia de um modo quase inaudível os versos de Yeats «... but the clouds... but the clouds of the sky... when the horizon fades...» e «but the clouds of the sky... when the horizon fades... or a bird's sleepy cry... among the deepening shades...».

Quad é escrita em 1980 e posta em cena pelo autor em 1981. A primeira difusão na RFA a 8 de Outubro do mesmo ano conta com a produção da Süddeutscher Rundfunk. Na Grã-Bretanha, a primeira difusão pela BBC decorreu a 16 de Dezembro de 1982. A primeira publicação pela Faber & Faber data de 1984. Inspirada num ballet, *Quad* significa um quadrado pelo que a peça explora as várias conjugações possíveis do número quatro. Tais conjugações são exploradas através dos movimentos dos quatro intérpretes (numerados de 1 a 4) que percorrem todas as direcções possíveis de um palco estruturado em quadrado (direcções indicadas de A a E, sendo de A a D, cada vértice do quadrado e E o centro do mesmo). Na primeira versão de Beckett são ainda exploradas as diferentes possibilidades de combinação das três cores primárias (azul, amarelo e vermelho) com o branco (cor complementar e a junção de todas as cores), presentes no jogo de luzes e no guarda-roupa das personagens, assim como as diferentes possibilidades sonoras de quatro instrumentos de percussão.

Nacht und traüme é o título de um dos últimos *Lieder* de Schubert, Op.43 n° 2 em Si menor, composto a propósito de um poema de Heinrich Josef von Collin. Beckett escreve esta peça em 1982. É posta em cena pelo próprio autor, no mesmo ano em Estugarda, com a produção da Süddeutscher Rundfunk. A primeira difusão na RFA decorreu a 19 de Maio de 1983. É publicada pela Faber & Faber em 1984.

Na peça sem diálogos ouvem-se os últimos sete compassos do *Lied* de Shubert. A única personagem desdobra-se em duas, surgindo enquanto o homem que sonha (A) e enquanto ele mesmo no seu sonho (B). O homem que sonha está sentado e curvado sobre uma mesa. Nessa imagem apenas nos apercebemos dos seus cabelos grisalhos e das mãos pousadas na mesa. Sonha com as suas mãos, visões oníricas que vêm, cada uma a seu tempo pousar-se docemente nas mãos da personagem B curvado e na mesma posição de A. As mãos, elementos do sonho, irão desempenhar outras acções, como levar aos lábios da personagem uma chávena ou secar-lhe o rosto. O *Lied* de Shubert acompanha até ao

fim este limiar entre o sonho e o real, com a luz da noite vinda de uma janela a incidir sobre a mesa.

O ser beckettiano abandona o seu par quando fica reduzido a um estado de escuta, onde o outro surge como fantasma ou evocação do passado. Tais são os casos de *Dis Joe* e de *...que nuages...*, em que as personagens masculinas ouvem uma voz feminina que as atormenta, como se se tratasse de uma assombração ou de uma alucinação. No mesmo estado de escuta surge Krapp, a ouvir a sua própria voz, como se esta já não lhe pertencesse, a lembrar-lhe o tempo em que também ele era par:

«Je lui ai dit de me regarder et après quelques instants – [...] elle l’a fait, mais les yeux comme des fentes à cause du soleil. Je me suis penché sur elle pour qu’ils soient dans l’ombre et ils se sont ouverts. (*Pause*) M’ont laissé entrer. [...] Je me suis coulé sur elle, mon visage dans ses seins et ma main sur elle. Nous restions là, couchés, sans remuer. Mais, sous nous, tout remuait, et nous remuait, doucement, de haut en bas, et d’un côté à l’autre»¹⁸⁷.

Deste modo, parece-nos lógico pensar que nas peças em que as personagens se tornam mais desumanizadas (*Pas moi, Quad*¹⁸⁸, *Nacht und Traïme*, *Trio de fantôme*, *...que nuages...*) ou onde a ideia de morte se torna mais evidente (*Berceuse*) são justamente as peças em que as personagens surgem mais isoladas. De que forma se manifesta essa progressão, esse abandonar gradual do ser humano?

O início deste percurso começa então pela dualidade, numa altura em que ao invés da unidade repetida e multiplicada de *Quad*, *Trio de fantôme*, *Nacht und Traïme* e *...que nuages...*, ainda havia espaço para a dualidade. Nas primeiras peças, damos conta de uma complementaridade constante entre os pares beckettianos: Hamm não pode andar nem ver, Clov não pode parar; Didi é mais cerebral, Gogo é mais emocional; Winnie imóvel discorre o seu monólogo, Willie tem mobilidade e permanece em silêncio. No mesmo sentido há que lembrar ainda a relação entre os nomes, nos diferentes pares: Winnie e Willie reportam aos verbos ingleses *to win* e *to will*; Didi e Gogo ao verbo francês *dire* e ao verbo inglês *to go*; Hamm significa martelo em inglês e Clov reporta-se a prego em francês (clou). Michèle Raclot caracteriza do seguinte modo os pares beckettianos:

¹⁸⁷ *La dernière bande*, pp.30-31.

¹⁸⁸ Apesar de em *Quad* surgirem quatro personagens parece-nos que as mesmas podem constituir multiplicações ou diferentes versões da mesma.

«couples inséparables qui incarnent la dépendance à autrui avec son double aspect odieux et consolant. Peu importe la nature exacte de leur lien: Winnie et Willie, Nagg et Nell, comme Vladimir et Estragon, ou les couples maître-esclave de Pozzo et Lucky, Hamm et Clov incarnent un mélange subtil d'affection et d'exaspération qui constitue chez le dramaturge l'horrible douceur de la relation affective à l'Autre. [...] Vladimir et Estragon sont deux pour attendre Godot, pour se renvoyer la balle et inventer des jeux»¹⁸⁹.

Porém, o outro não surge simplesmente por uma necessidade de afecto ou de consolo. Surge como necessidade de prova da existência. Nesse sentido, Michèle Raclot aponta para a influência do filósofo Berkeley «dont Beckett aimait à répéter la formule *esse est percipi* (être c'est être perçu). Comme les autres personnages de Beckett, Vladimir et Estragon ont un besoin frénétique d'être rassurés sur la réalité de leur être et du monde par le regard amical, voire les reproches de l'autre »¹⁹⁰.

A espera e a imobilidade das primeiras peças transformam-se em movimento constante, repetitivo e minimalista (*Actes sans paroles*, *Quad*, *Nacht und Traüme*, *Trio de fantôme*, ...*que nuages*...). Na espera há uma presença evidente de humanidade, não tivesse Beckett manifestado o seu fascínio pelo verbo “esperar” por significar simultaneamente estar à espera e ter esperança. Por outro lado, o falar incessante torna-se silêncio ou murmúrio (*Actes sans paroles*, *Va et Vient*) e o silêncio é por sua vez povoado por música (*Quad*, *Nacht und Traüme*, *Trio de fantôme*). Se nas primeiras duas peças de Beckett (*En attendant Godot* e *Fin de partie*) encontramos a partilha da palavra em diálogos equilibrados, em *Oh les beaux jours*, Winnie contenta-se com o facto de Willie lhe responder de tempos a tempos com monossílabos. Esta será uma das últimas peças em que existe uma troca de palavras¹⁹¹.

Nas peças *Dis Joe* e *La dernière bande*, o silêncio implica contudo um estado de escuta. Estamos perante duas personagens condenadas a ouvir uma voz off. Será ainda na utilização do espaço que se poderá traduzir a atenção das personagens mudas à escuta de vozes ausentes. Nestas obras, Beckett articula o plano verbal com o visual, confrontando a invisibilidade de quem fala com a mudez de quem é visível. Através desse confronto

¹⁸⁹ Raclot, Michèle, *op.cit.*, p.6.

¹⁹⁰ Raclot, Michèle, *op.cit.*, p.8.

¹⁹¹ Note-se os casos atípicos de peças onde volta a surgir um diálogo: *Compagnie*, peça escrita propositadamente para denunciar a censura de que foi alvo o encenador checo Vaclav Havel; *Quoi où*, uma peça curta com um diálogo repetitivo de perguntas e respostas curtas com troca de personagens destituídas de identidade; *Pas*, onde a personagem principal fala com o fantasma da mãe; *Tout ceux qui tombent*, *Cascando*, *Paroles et musique* e *Cendres*, peças concebidas para a rádio. Assim, na maioria das peças escritas depois de *Oh les beaux jours*, o texto surge quase sempre em monólogos simples (*Pas moi*, *Berceuse*, *Impromptu de Ohio*), em monólogos sobrepostos ou intercalados (*Comédie*, *Cette fois*) e em voz off (*Dis Joe*, ...*que nuages*...).

assistimos a uma multiplicação e polivalência de identidades em cena, pois no esforço de escuta das personagens está também presente um esforço de procura individual, característico do teatro beckettiano.

Em *La dernière bande* e nas peças para a televisão em que surge uma voz off encontramos um oscilar flagrante entre a fala e a visão, as duas faculdades humanas que Beckett mais se esforçou por intercalar: «l'œuvre de Beckett est une œuvre réfléchissant profondément à l'implication du dire et du voir, soit de la voix et de l'image: il s'agit de savoir à quoi s'en tenir sur la nature et le fonctionnement de l'imagination, dont la voix comme le regard sont, semble-t-il, tributaires »¹⁹².

O isolamento do sujeito atinge o seu expoente nas peças para a televisão. *Quad*, apesar de contar com quatro intérpretes, mostra a forma como esses quatro se vão progressivamente reduzindo a um só. E quando os quatro estão em cena conjuntamente recusam todos o centro, lugar de encontro. O outro torna-se um fantasma em voz off. Mesmo quando surge na figura de uma criança em *Trio du fantôme*, a personagem principal recusa-lhe a entrada no seu quarto. Ao recolher-se novamente no seu isolamento, sem voz off, a personagem sorri.

Para além dessa progressão que termina em unidade e silêncio, também a memória das personagens beckettianas parece modificar-se. Falar e recordar implicam existir. Ora, as personagens beckettianas vão perdendo gradualmente a memória e a fala e é justamente nas últimas peças que surgem mais desumanizadas. Essa desumanização ilustrada pelo espaço cénico é descrita por Ruby Cohen como paisagens do purgatório:

«Le lieu beckettien par excellence n'est pas l'Enfer, mais le purgatoire. Les lieux divers [...] imaginés par Beckett (cylindres, rotondes, huis clos, cubes, chemins, campagnes, maisons même) sont des lieux encore à l'écart du pire, toujours à venir [...] ; la couleur du purgatoire, de même n'est pas le noir, mais le gris ('noir clair' dit Clov en *Fin de partie*) »¹⁹³.

As vozes exteriores e a música serão talvez o motor que permite às personagens prosseguir. O silêncio ganha um valor particular, sem porém nunca surgir totalmente isolado. Quando as palavras se esgotam, a música surge como contraste ao silêncio. E em *Quad 2*, o ruído dos passos subsiste para impedir o silêncio total.

¹⁹² Clément, Bruno et Noudelmann, François, *Samuel Beckett*, Paris, Editions ADPF (Association pour la diffusion de la pensée française), 2006, pp.43-44.

¹⁹³ Prefácio de Cohn, Ruby in Beckett, Samuel, *Disjecta miscellaneous writings and a dramatic fragment*, Nova Iorque, Grove Press, 1984, p.51.

De *Quad 1* para *Quad 2* encontramos mais uma vez a passagem do plural para o individual. Em *Quad 1*, os seres distintos uns dos outros por cores e sons de percussões que os diferenciam extinguem, através do movimento coordenado, a combinatória de cores e sons. Mas se em *Quad 1* temos sempre presente a existência plural dos quatro intérpretes, terminando a peça com todos em cena e em círculo, *Quad 2* termina com apenas uma personagem em cena. Os intérpretes tornam-se uniformizados, já não têm cores diferenciadas uns dos outros. Também os sons distintos se esvaneceram e os quatro intérpretes cinzentos deslocam-se no palco arrastando os passos em uníssono. A combinatória resume-se aos movimentos no espaço.

Em ambas as peças, os quatro intérpretes evitam o centro, ponto de confluência. Esta indicação cénica poderá ir ao encontro dessa passagem do plural para o singular. As personagens evitam o centro para evitar o encontro. De notar que a ideia de centro já tinha sido explorada de um modo bem diferente em *Fin de partie*. Hamm pede a Clov que o coloque no centro. Ao mesmo tempo que Hamm insiste em permanecer nesse ponto de colisão, conta com Clov, para que este o coloque no centro.

Por outro lado, é necessário pensar noutros significados para o centro de *Quad*, para além de ponto de colisão, se tivermos em conta que mesmo quando temos em cena um só intérprete continua a haver o mesmo movimento rápido de fuga ao centro. O centro poderá então significar também o abismo, a fuga face ao fim, o fim que é constantemente contornado. Na verdade, este foi um procedimento recorrente a todas as personagens de Beckett. Didi e Gogo insistem em esperar, sem conseguirem partir e dar um fim aos dias que decorrem iguais uns aos outros. Clov permanece em casa de Hamm, embora tenha afirmado e decidido partir. Winnie enterrada no abismo debate-se vindo à tona para reclamar os seus dias felizes. A personagem de *Berceuse* clama «encore» cada vez que se sente morrer. Mesmo quando o fim enquanto morte é evidente, como é o caso da morte de Nell em *Fin de partie*, esse fim é invisível. Em *Quad*, a combinatória das diferentes possibilidades ilustra segundo Deleuze um esgotamento de todas as formas de fim.

De acordo com esta ideia de um processo dramático estabelecido entre o binómio palavra/imagem, Deleuze¹⁹⁴ caracteriza aquilo que no seu entender significam as

¹⁹⁴ Deleuze, Gilles, *L'Épuisé*, Paris, Editions de Minuit, 1992 in Beckett, Samuel, *Quad et autres pièces pour la télévision (Quad - Trio du Fantôme – ... que nuages... – Nacht und Träume)*, Editions de Minuit, Paris, 1992.

diferentes línguas beckettianas, designando quatro tipos de língua na obra de Beckett. A língua III é a língua da obra dramática, a língua das imagens e dos espaços:

«Elle reste en rapport avec le langage, mais se dresse ou se tend dans ses trous, ses écarts ou ses silences. Tantôt elle opère elle-même en silence, tantôt elle se sert d'une voix enregistrée qui la présente, et, bien plus, elle force les paroles à devenir image, chanson, poème. Sans doute naît-elle dans les romans et les nouvelles, passe-t-elle par le théâtre, mais c'est à la télévision qu'elle accomplit son opération propre, distincte des deux premières. *Quad* sera Espace avec silence et éventuellement musique. *Trio du fantôme* sera Espace avec voix présentatrice et musique ...*que nuages*... sera Image avec Voix et poème. *Nacht und Traume* sera Image avec silence, chanson et musique »¹⁹⁵.

A perda de linguagem das personagens beckettianas acentua a sua solidão e condição de espectros. Com a emancipação da imagem e o gradual escassear das palavras, o homem beckettiano situa-se num ponto de espiral, onde repete os mesmos gestos de um modo circular, sem o escape da fala. O *nonsense* adquire o seu significado mais violento nas últimas peças, onde a repetição do gesto apenas cumpre uma duração, deixando de servir a ilusão de uma vida possível ou a esperança de um momento final.

Recorde-se que já em *Film*, a personagem interpretada por Buster Keaton evitava cruzar-se com as pessoas que encontrava, para não cruzar o olhar. Por fim, a mesma personagem acaba por evitar todas as imagens que lhe lembram a forma de um olho, até o seu próprio olho ser absorvido pela focagem da câmara. Mais uma vez, a ideia de identidade surge ligada à ideia de percepção. Esse evitar do centro significa então um evitar do confronto, numa altura em que as personagens já não trocam palavras e olhares e já não se distinguem umas das outras. Nesse processo, a peça *Impromptu d'Ohio* é ilustrativa, ao mostrar dois indivíduos iguais, frente a frente numa mesa, onde surge um que fala e outro que escuta. A partir de uma dada altura, a personagem que fala começa a repetir «Il reste peu à dire»¹⁹⁶ e a peça termina com a seguinte sentença: «Il ne reste rien à dire»¹⁹⁷. É também na mesma peça que se enuncia esse processo de desumanização e isolamento, onde as palavras se tornam mudas e os rostos queridos são contemplados pela última vez: «Il a vu le cher visage et entendu les mots muets»¹⁹⁸.

¹⁹⁵ *Id. Ib.*, p.79.

¹⁹⁶ *Impromptu d'Ohio*, p.60.

¹⁹⁷ *Id. Ib.*, p.67.

¹⁹⁸ *Id. Ib.*, p.62.

Nas últimas obras de Beckett, o valor do silêncio torna-se particularmente importante como expressão que surge do esgotamento de todas as palavras. Na ausência de palavras e de mensagem, o gesto pronuncia-se, muitas vezes sem nexo e nas margens da lucidez. Esse *nonsense*, essa razão oscilante não deixam porém de produzir um sentido e de se situarem numa coerência.

Segundo Michèle Raclot, o percurso da dramaturgia beckettiana caminha na direcção de um *assèchement*¹⁹⁹, de um esgotamento das palavras e de uma condensação do espaço. Este caminho da cena atinge a apoteose no drama mímico e minimalista das últimas peças, em que o vazio dos espaços amplos e desérticos é transportado para círculos cada vez mais fechados, cárceres de seres cada vez mais desumanizados. Este foi provavelmente um dos contributos mais importantes que Beckett proporcionou à cena contemporânea que ainda hoje continua a explorar esse aspecto trágico do homem mecanizado, destituído do seu estado anímico e sujeito a repetir, de um modo cada vez mais célere, a mesma acção vã e circular do absurdo a que foi condenado Sísifo.

Na abordagem da obra dramática de Beckett, a análise dos binómios palavra/silêncio e gesto/imobilidade conduziu-nos a reconhecer a passagem de um estado de dualidade para o isolamento progressivo do indivíduo que lentamente vai perdendo as suas faculdades anímicas. O esgotamento da linguagem no teatro de Beckett coincide com o acentuar progressivo da imagem que abandona o discurso verbal para acabar destacada num ecrã. Se a primazia do elemento visual em detrimento das palavras é evidente nas peças para a televisão, não deixamos de reconhecer a importância do gesto cénico nas peças para o teatro, onde a inoperância das palavras é assinalada pela imagem em palco. Os diálogos das peças para o teatro são indissociáveis dos cenários onde as personagens surgem em situação de imobilidade e do modo como estas representam o absurdo ontológico que as habita. Se nas primeiras peças para o teatro, as palavras surgem como contraponto de situações de imobilidade (Winnie enterrada na areia em *Oh les beaux jours*, Vladimir e Estragon condenados à espera e à impossibilidade de partirem em *En attendant Godot*, Hamm na cadeira de rodas e Nell e Naag dentro dos caixotes do lixo em *Fin de partie*), nas últimas peças escritas para a televisão, o gesto

¹⁹⁹ Cf. Raclot, Michèle, *op.cit.*, p.6.

surge para colmatar o vazio do silêncio. O percurso da obra dramática de Beckett, à luz das temáticas observadas, leva-nos a confirmar o modo como os seus textos dependem da representação.

Na primeira parte deste estudo procurámos apresentar as características primordiais das dramaturgias do absurdo no espaço francês. Na abordagem das diferentes acepções e linhas de confluência deste modelo dramático pudemos concluir que o teatro do absurdo manifesta pelas suas características a necessidade de uma recriação cénica. A importância da transposição do texto para o palco no teatro do absurdo foi comprovada pela análise dos seus traços primordiais. Constatámos que se trata de uma linha dramática que obrigou a repensar as categorias da linguagem cénica, as funções da comunicação e a inadequação das palavras. A dependência de um projecto de concretização cénica nestas dramaturgias é ainda reforçada pela proliferação de didascálias que surgem nos seus textos dramáticos. Nesse sentido, a análise dos traços constitutivos desta linha dramática permitiu-nos identificar como características principais a renovação das categorias teatrais convencionais, a primazia do gesto e da imagem em detrimento da componente verbal, assim como uma estrutura de diálogos, cujo sentido é indissociável de uma transposição para o palco.

Através da análise das obras dramáticas de Ionesco e Beckett, mediante binómios temáticos que se revelaram primordiais para a compreensão das suas obras dramáticas, pudemos confirmar a necessidade de recriação cénica dos seus textos. A memória e a amnésia em Ionesco são recorrentemente ilustradas por um conjunto de imagens cénicas. As cadeiras, na peça epónima, multiplicam-se para compensar o desorientamento das personagens perante o passado e no momento final de balanço da vida; em *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, a memória é convocada em cena pela aparição de um cadáver que invade o espaço, ilustrando os remorsos das personagens face ao passado. Por sua vez, em Beckett, o contraste entre a imobilidade e o discurso incessante dependem da imagem de Winnie enterrada no montículo de areia, da situação de espera de Vladimir e Estragon, da personagem de *Berceuse* e do movimento circular da cadeira de baloiço. Nas peças para a televisão, Beckett acentuou progressivamente a primazia do elemento visual e a inoperância das palavras. A imagem, agora dependente de um ecrã, emancipa-se do texto. Os diálogos são gradualmente abandonados e o falar incessante dá lugar ao movimento incessante. Na terceira parte deste estudo, pretendemos observar o modo como esses binómios e elementos temáticos são interpretados no corpus de encenações que nos propomos analisar. Procuraremos ainda dar conta do modo como estes aspectos são revisitados pelos dramaturgos portugueses na análise que se segue da segunda parte deste trabalho.

SEGUNDA PARTE
A CENA ENCOBERTA: DRAMATURGIAS DO ABSURDO EM PORTUGAL

Na análise do contexto dos autores do absurdo em Portugal, não pretendemos dar conta de linhas de paralelismo entre as dramaturgias portuguesa e francesa que inevitavelmente nos levariam a um género de comparação ingrata e forçada. Enveredar por esse caminho, seria ignorar o abismo flagrante que existia entre os dois países nas décadas de 60 e 70, o lugar dos autores de língua francesa na História da Literatura e a invisibilidade dos autores portugueses. O teatro do absurdo teve o seu epicentro em França e para justificar um teatro do absurdo no contexto periférico português destas duas décadas e nas circunstâncias da nossa produção dramática, não nos podemos cingir a uma análise puramente comparativa que se veria inevitavelmente limitada. Nesse sentido, o estudo que propomos pretende fixar-se nos traços que no teatro do absurdo português surgem como revisitação do contexto francês. Trata-se então de dar conta dessa herança, das marcas da fonte francesa que o teatro português procurou citar numa época de censura.

Por outro lado, pretendemos analisar o modo como a censura bloqueou esta dramaturgia em Portugal. O facto de os textos serem reprovados nas suas tentativas de representação confirma-nos novamente a importância da passagem do texto à cena no teatro do absurdo. Parece-nos importante observar o contexto em que surgiu esta dramaturgia no espaço português e procurar de seguida tecer um panorama do sistema político e legislativo do teatro durante o Estado Novo. A partir daí, poderemos passar à análise das peças, do percurso dramatúrgico dos autores e dar conta dos documentos de censura que bloquearam a representação destes textos. Importa ainda salientar os momentos em que as peças subiram à cena e dar conta da sua recepção crítica.

Capítulo I -

Incursões do teatro do absurdo em Portugal

Na análise das dramaturgias do absurdo em Portugal importa em primeiro lugar dar conta das marcas de revisitação do absurdo francês, de modo a justificarmos a pertinência do estudo dos dois contextos em confronto. Parece-nos ainda fundamental para clarificar o nosso objecto de pesquisa, proceder a um inventário dos estudos que se debruçaram sobre estes autores e das referências à linha absurdista que encontramos nas Histórias do Teatro em Portugal. A partir dessa abordagem poderemos justificar com maior clareza a escolha do corpus de autores portugueses que iremos adoptar na presente tese. Por outro lado, a descrição das primeiras incursões da linha absurdista em Portugal poderá permitir-nos compreender o carácter *engagé* e o rumo tomado por estes autores desde a década de 60 até à actualidade.

1- Herdeiros do absurdo francês

Em Portugal, designam-se, de um modo mais ou menos consensual, por representantes do teatro do absurdo, os autores cuja produção teatral surge na década de 60 e cuja dramaturgia remete para uma linha artaudiana, em contraponto com a linha brechtiana produzida na mesma época.

Tal como no caso francês, os dramaturgos portugueses representantes deste modelo dramaturgico, não fundaram nenhuma escola ou corrente artística comum e em alguns casos chegam mesmo a rejeitar a ligação com o teatro do absurdo. Numa entrevista concedida a Sebastiana Fadda e publicada em *O Teatro do Absurdo em Portugal*, Jaime Salazar Sampaio afirma não concordar com a designação de teatro do absurdo, mas confessa sentir-se profundamente devedor à dramaturgia de Samuel Beckett, não se sentindo no entanto influenciado por Ionesco²⁰⁰. Já Hélder Prista

²⁰⁰ Cf. Fadda, Sebastiana, *O Teatro do Absurdo em Portugal*, Lisboa, Edições Cosmos, 1998, p.492: «Começarei por dizer que a designação ‘Teatro do Absurdo’ me parece pouco teatral... e bastante absurda. Isto porque, para mim, todo o teatro mergulha mais ou menos na Realidade e, nesse sentido muito geral, todo o teatro é pois realista. Acontece porém que uma parcela substancial da realidade é (ou parece ser aos olhos de alguns) absurda, sendo pois natural que certos dramaturgos se ocupem dela. Suponho mesmo que, em certa medida, o teatro sempre falou do absurdo [...] resta-me afirmar que não sinto grandes afinidades com o teatro de Ionesco, reconhecendo pelo contrário dever muito a Beckett».

Monteiro afirma reconhecer a ligação ao teatro do absurdo, mas apenas no que diz respeito às primeiras peças produzidas na década de 60²⁰¹.

Por seu lado, Miguel Barbosa chama a atenção na mesma entrevista para o facto de a crítica se ter dividido ao descrever a sua obra e refere uma série de críticos que o ligam a autores tão diversos como Pirandello, Gorki, Artaud, Raúl Brandão, Genet, Adamov, Roman Chalbaud, entre outros²⁰². Mostra-se ainda relutante perante o termo “teatro do absurdo”, enunciando a seguinte questão: «Quantas situações absurdas de crítica social e política não há no teatro de Shakespeare, Molière ou até Gil Vicente? E ninguém lhes chama ‘Teatro do Absurdo’?»²⁰³.

Recordemos a este propósito que Ionesco reagiu com a mesma relutância a esta classificação e curiosamente com palavras semelhantes. Numa conferência de imprensa decorrida nos anos 90, o dramaturgo romeno afirmava que o seu teatro não podia ser considerado absurdo, a menos que Shakespeare fosse também classificado do mesmo modo²⁰⁴.

Para além do anacronismo óbvio e da impossibilidade de integrar a dramaturgia de Shakespeare, Gil Vicente ou Molière na estética absurdista dos anos 50, deve-se realçar o facto de que as dramaturgias do absurdo do século XX estão intrinsecamente ligadas ao seu tempo, e de um modo particular ao período do pós-guerra europeu. Ora tanto Ionesco como Miguel Barbosa produziram as suas obras enquanto homens do seu tempo, e no panorama teatral da segunda metade do século XX, as suas dramaturgias apresentam afinidades com a corrente artaudiana, em contraponto à estética brechtiana. No entanto, é curioso observar que certos traços e ecos da dramaturgia do absurdo estão necessariamente presentes em Shakespeare, Molière e Gil Vicente. Basta pensarmos na forma como estes três autores renovaram a noção do cómico em cena e abordaram a fronteira entre o delírio e a razão, a realidade e o irreal.

A esse propósito, partilhamos da opinião de Sebastiana Fadda quando aponta a proximidade entre Beckett e Gil Vicente, através do exemplo de um espectáculo intitulado *Uma Visitação*, baseado em várias peças vicentinas e levado à cena pela Escola

²⁰¹ *Id. Ib.*, p.492.

²⁰² *Cf. Id. Ib.*, p.491.

²⁰³ *Cf. Id. Ib.*, p. 493.

²⁰⁴ O vídeo da respectiva conferência foi recentemente transmitido no âmbito da exposição «Ionesco», apresentada pela Bibliothèque Nationale de France (site François-Mitterrand - Galerie François I), de 6 de Outubro de 2009 a 3 de Janeiro de 2010.

da Noite de Coimbra em 1995. No programa do espectáculo justifica-se essa afinidade do seguinte modo:

«Um homem livre diz a verdade. Os seus presságios acerca da inquisição e dos tempos sombrios que se seguiram tornam-se reais – é preso e condenado a trazer consigo um bobo atado ao pé esquerdo. Enorme e terrível suplício: o filósofo quer ocupar-se das coisas do espírito, mas o parvo interrompe-o constantemente com perguntas inúteis e comentários impertinentes. Vicente? Beckett?»²⁰⁵.

Independentemente da questão da terminologia²⁰⁶, parece-nos evidente o facto de haver uma permeabilidade entre as diferentes culturas na produção literária como factor inerente à produção dramática que ocorreu no pós-guerra europeu. Num artigo intitulado «Entre o Uno e o Diverso: Introdução à Literatura Comparada», Claudio Guillén afirma a importância da intertextualidade no espaço literário, ao lembrar que «nem tudo é individualidade nessa ilha encantada que é a obra literária»²⁰⁷. A esse propósito cita a seguinte afirmação de Octávio Paz, onde a arte e a literatura são caracterizadas, enquanto lugares de cruzamentos e de confluências:

«A arte não pode ser reduzida à terra, ao povo e ao momento que a produzem; no entanto, é inseparável deles... A obra é uma forma que se desprende do solo e não ocupa lugar no espaço: é uma imagem. Só que a imagem ganha corpo porque está atada a um solo e a um momento: quatro choupos que se elevam do céu de uma poça de água, uma onda nua que nasce de um espelho, um pouco de água ou de luz que escorre entre os dedos de uma mão, a reconciliação de um triângulo verde e um círculo cor de laranja. A obra de arte deixa-nos entrever, por um instante, o além e o aquém, o sempre e o agora»²⁰⁸.

Por outro lado, ao relacionarmos os autores portugueses com os representantes do absurdo francês partimos da ideia de “Weltliteratur” formulada por Goethe, ou seja, a ideia de um diálogo entre as diferentes literaturas no mundo. Se tivermos em conta o contexto intelectual português condicionado pela ditadura estadonovista, a criação literária e artística dessa época é necessariamente associada a uma condição de diálogo

²⁰⁵ Cf. AA.VV., Programa do espectáculo *Uma Visitação*, Coimbra, Escola da Noite, Setembro de 1995 *apud* Fadda, Sebastiana, 1998, *op.cit.*, p.219.

²⁰⁶ Desenvolvida no primeiro capítulo da primeira parte desta tese dedicada às dramaturgias do absurdo em França. Ver *supra*.

²⁰⁷ Guillén, Claudio, «Entre o Uno e o Diverso: Introdução à Literatura Comparada» in Buescu, Helena Carvalhão et al. (dir.), *Floresta Encantada. Novos Caminhos da Literatura Comparada*, Lisboa, Dom Quixote, 2001, p.397.

²⁰⁸ Cf. Paz, Octavio, “Pintado en México”, *El País*, Madrid, 7 de Novembro, 1983, p.21 *apud* *Id.Ib*.

com a fonte francesa caracterizada por Eduardo Lourenço como «aquele interlocutor – sempre um pouco idealizado e inacessível – que era há muito para nós privilegiado. Apesar de tudo, tanto as linhas mestras da cultura oficial como as da oposicionista [...] provinham de lá»²⁰⁹. De facto, os autores bloqueados na sua liberdade de criação acabavam por procurar nos testemunhos de produção literária e artística francesa, uma fonte de estímulo. Não é por acaso que a década de 60 surge como trampolim para o aparecimento de importantes traduções. É uma década em que vários escritores censurados se assumem como tradutores de obras estrangeiras, como forma de divulgar a renovação intelectual e artística que se vivia na Europa e à qual Portugal assistia passivamente. Assim, a ideia de espaço literário como um espaço intertextual manifesta-se evidente no contexto da produção literária portuguesa durante o fascismo.

Apesar de reconhecermos a originalidade dos dramaturgos portugueses e dos seus percursos estéticos de trilhos bem independentes dos dramaturgos do absurdo francês, observamos nas suas dramaturgias traços de inevitável confluência com a renovação teatral edificada por Ionesco e Beckett na França dos anos 50. De facto, a obra dramática destes autores surgiu intrinsecamente ligada à sua época, num momento em que a escrita era condicionada pelo peso asfixiante da censura e em que a primeira fonte intelectual e artística, que alimentava de um modo mais ou menos clandestino o nosso país dormente, vinha justamente de França. Nesse sentido, procuramos relacionar os autores representantes do absurdo português com o absurdo francês tendo em conta essa noção de espaço literário, definido por Xavier Garnier et Pierre Zoberman como uma tecelagem, «un lieu de superpositions, d'échos, de répétitions»²¹⁰. É nossa intenção demonstrar com a análise dos textos e a recepção crítica dos mesmos a permeabilidade dos autores portugueses relativamente à fonte francesa. Partimos então de um confronto de dois espaços literários que nas suas diferenças apresentam um diálogo de confluências no contexto do pós-guerra.

²⁰⁹ Lourenço, Eduardo, *A Nau de Ícaro. Imagem e Miragem da Lusofonia*, Lisboa, Gradiva, 1999, p.13.

²¹⁰ Garnier, Xavier et Zoberman, Pierre, *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 2006.

2- A linha absurdista na História do Teatro português

Apesar das polémicas inerentes ao termo «teatro do absurdo», a crítica teatral e literária tende a agrupar de um modo bastante consensual Miguel Barbosa, Hélder Prista Monteiro e Jaime Salazar Sampaio e ainda os nomes de Fiamma Hasse Pais Brandão, Augusto Sobral, Vicente Sanches e Manuel Granjeio Crespo, entre outros que surgem no mesmo repertório, ainda que por vezes se prefiram outras terminologias, como teatro metafísico ou teatro de vanguarda.

Duarte Ivo Cruz, em *Introdução ao Teatro Português do Século XX*, menciona uma lista de autores que correspondem à geração de dramaturgos novos surgidos nos anos 60, caracterizando as suas obras por uma «ânsia de renovação e actualização». Nesse sentido agrupa os nomes dos autores mencionados, acrescentando Artur Portela Filho, José Sasportes, Teresa Rita Lopes e Norberto Ávila e referindo com algum destaque o nome de Augusto Sobral:

«Mas talvez, o mais seguro e certo autor das novíssimas gerações reveladas, seja Augusto Sobral. A sua obra conhecida, breve mas válida, permite-nos descortinar a necessidade da forma actualíssima, face à problemática que constrói e transmite. A comunicabilidade, o encontro e desencontro do homem, o destino irresistível da solidão, surgem nas cenas de *O Borrão* (1961), *O Consultório* (1961) e *Os Degraus* (1964), através de uma técnica de decomposição da linguagem, da expressividade pelo ‘non-sense’, que, por conseguida, não é comum entre nós»²¹¹.

Urbano Tavares Rodrigues começa por definir o termo «teatro do absurdo», manifestando grandes reservas quanto ao agrupamento de autores tão diversos como Jarry, Artaud, Ionesco, Adamov, Beckett, Schéadé e Pinter. Segundo a sua opinião, trata-se de um termo que proporciona a confusão entre “o mundo larvar” e “o Guignol trágico”, “as silhuetas do sonho” e “as figuras da raiva”. A definição de absurdo que então propõe caracteriza-se pelas seguintes ligações:

«a destruição da linguagem, a metódica ‘loufoquerie’ que Ionesco pratica e a deslocação do universo de Beckett (com os seus vagabundos filósofos ou os velhos e moribundos que escapam às relações do trabalho organizado), entre o fervor de acusação das ‘antipeças’ de H. Pinter, que denunciam os erros de

²¹¹ Cruz, Duarte Ivo, *Introdução ao Teatro do Século XX*, Lisboa, Espiral, 1969, p.113.

uma sociedade agónica, e o antiacademismo dos fantoches líricos de G. Schéadé, frente ao teatro burguês de pretensa análise psicológica»²¹².

A partir desta definição, Urbano Tavares Rodrigues agrupa como autores representantes do absurdo português os nomes de Jaime Salazar Sampaio, J. E. Sasportes, Fiama Hasse Pais Brandão, Hélder Prista Monteiro, Augusto Sobral e de um modo marginal Miguel Barbosa e Lauro António²¹³:

«poderemos reunir, num rápido exame do que entre nós possa merecer tal rótulo, as aventuras surrealizantes de J. Salazar Sampaio e de J. E. Sasportes, a valoração da palavra como objecto que se nos depara nas obras, não obstante intervenientes (e até ligadas, pelas significações, ao realismo dialéctico) de Fiama H. P. Brandão, com o teatro mais pronunciadamente vinculado à lição de Ionesco, que é o de Prista Monteiro, ou à de Artaud e de Schéadé, que é o de Manuel Granjeio Crespo»²¹⁴.

O autor evoca também a propósito da incursão em Portugal de uma dramaturgia de vanguarda, a peça *O Mundo Começou às 5 e 47* de Luiz Francisco Rebello, não obstante a evidente adesão do dramaturgo a outras linhas estéticas bastante afastadas do absurdo: «Foi com *O Mundo Começou às 5 e 47* (1947) de L. F. Rebello, que se desfraldou no palco português a bandeira da vanguarda ou o ataque aos dogmas naturalistas, com um sabor de ambiguidade que logo colocou este dramaturgo na linha que viria a ser a de Dürrenmatt e de Max Frisch, mau grado a enérgica inscrição com que a peça abre»²¹⁵.

Em *História do Teatro Português*, Luiz Francisco Rebello reúne no repertório absurdista português os seguintes autores: Manuel Granjeio Crespo, Hélder Prista Monteiro, Jaime Salazar Sampaio, Miguel Barbosa, Teresa Rita Lopes, José Sasportes e Vicente Sanches. Finda esta lista, acrescenta com algumas reticências os nomes de Natália Correia, Augusto Sobral e Fiama Pais Brandão²¹⁶.

Em *História do Teatro*, obra publicada em 1991, Luís Francisco Rebello caracteriza a dramaturgia dos representantes do absurdo português destacando as

²¹² Rodrigues, Urbano Tavares, «Teatro do Absurdo» in Rebello, Luís Francisco (org.), *Dicionário do Teatro Português*, Lisboa, Edições Prelo, s/d, p.18.

²¹³ Cf. *Id. Ib.*, p.19: «Só marginalmente poderíamos relacionar com o absurdo a alegoria *Os Carnívoros*, de Miguel Barbosa (1965) ou o teatro de Lauro António, mais perto do ‘happening’ e do psicodrama».

²¹⁴ *Id. Ib.*, p.18.

²¹⁵ *Id. Ib.*, p.18.

²¹⁶ Rebello, Luiz Francisco, *História do Teatro Português*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1989, p.144: «Concedam-se lugares à parte a três autores que só por razões de afinidade formal se incluem neste sector – e tal como a maioria dos outros, o fascismo condenou a não verem representadas as suas peças: Natália Correia, Augusto Sobral e Fiama Pais Brandão».

«reminiscências» e a revisitação dos autores absurdistas estrangeiros: «Reminiscências do antidiscurso de Beckett, do humor ilógico de Ionesco, do diálogo elíptico de Pinter, do ritualismo de Genet cruzam-se e descruzam-se na obra de autores [nacionais]»²¹⁷. Nesta obra, o repertório do absurdo sofre algumas alterações relativamente à *História do Teatro Português* de 1989, integrando os nomes de Jaime Salazar Sampaio, Miguel Barbosa, Hélder Prista Monteiro, Manuel Grangeio Crespo e Fiamma Hasse Pais Brandão e acrescentando Augusto Sobral e Natália Correia por reconhecer nas peças *Os Degraus* e *A Pécora* alguns traços de proximidade com o teatro de linha absurdista²¹⁸. Se por um lado encontramos menos nomes associados à linha absurdista, por outro, o nome de Fiamma Hasse Pais Brandão surge incluído no repertório principal e não associado como os casos de Augusto Sobral e Natália Correia. Jaime Salazar Sampaio, Hélder Prista Monteiro e Miguel Barbosa integram-se, segundo Rebello, como principais representantes da linha absurdista por operarem «cada um à sua maneira, uma subtil desmontagem dos lugares-comuns, dos comportamentos estereotipados, dos valores oficiais da ordem estabelecida»²¹⁹.

Em *O Teatro do Absurdo em Portugal*, Sebastiana Fadda considera Miguel Barbosa, Hélder Prista Monteiro, Jaime Salazar Sampaio, Augusto Sobral, Fiamma Hasse Pais Brandão, Manuel Grangeio Crespo e Vicente Sanches, «entre os representantes mais ilustres do género em causa»²²⁰. No entanto, num recente artigo «Dramaturgia portuguesa atual: uma firme vontade de existir», a teatróloga traça um panorama do teatro português, indicando como «representantes da linha beckettiana» Miguel Barbosa, Hélder Prista Monteiro, Jaime Salazar Sampaio e Augusto Sobral²²¹. No nosso entender, a escolha deste nomes como repertório de linha absurdista é a que surge como mais pertinente e que iremos adoptar na presente tese. Por um lado concilia os nomes que surgem de um modo mais regular e consensual nos diferentes repertórios citados. Por outro, é nossa convicção que destaca os autores que de um modo coerente se inspiraram

²¹⁷ Rebello, Luíz Francisco, *História do Teatro*, Lisboa, INCM, 1991, p.96.

²¹⁸ Cf. *Id. Ib.*: «Numa zona próxima Augusto Sobral escreveu uma notável paráfrase moderna do mito de Prometeu, *Os Degraus* (1964) enquanto Natália Correia conseguiu, num drama de alta voltagem poética e paroxística violência (*A Pécora*, inédito até 1983 e só levado à cena em 1989) o que o crítico Carlos Porto disse ser aparentemente impossível: conciliar Genet e Brecht».

²¹⁹ *Id. Ib.*

²²⁰ Fadda, Sebastiana, 1998, *op.cit.*, p.232.

²²¹ Fadda, Sebastiana, «Dramaturgia portuguesa atual: uma firme vontade de existir» in Werneck, Helena e Brilhante, Maria João (org.), *Texto e Imagem: estudos de teatro*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2009, pp.148-149.

nesta linha dramática. A adesão ao teatro de inspiração absurdista por estes autores não surge de um modo esporádico e pontual. Mesmo nos casos em que reconhecemos posteriormente um desvio para o épico ou para outros géneros, a ligação destes dramaturgos ao absurdo corresponde a blocos de tempo relevantes, em que a produção dramática manifestou um percurso e uma evolução dentro desta linha dramática.

No entanto, Sebastiana Fadda não deixa de apontar uma série de autores que considera como precursores do absurdo (muitos deles ligados ao movimento surrealista) e ainda uma extensa lista de autores que com uma ou mais peças aderiram irregularmente à linha absurdo-surrealista. Parece-nos pois pertinente mencionar esses exemplos que podem ser tomados como ecos e extensões do teatro do absurdo português.

Assim, entre os vários precursores do absurdo são apontados a título de exemplo: Francisco Gomes de Amorim com a obra *Fígados de Tigre*, onde se encontram afinidades com a obra de Jarry; Fialho de Almeida com os textos *Trinca-Fortes na Parvónia* e *Suicide House*, nos quais M.J. Gomes estabeleceu pontes com as temáticas absurdistas; os textos *O Doido e a Morte* e *O Gebo e a Sombra* de Raúl Brandão, onde se podem encontrar ecos de autores tão diversos como Genet, Beckett, Camus e Ionesco; o proclamar do Modernismo de Almada Negreiros com a sua obra *Deseja-se Mulher*; a confluência dos movimentos surrealista e expressionista de Alfredo Cortez com a obra *Os Gladiadores*; o desdobramento do ‘eu’ usado por Branquinho da Fonseca em *A Grande Estrela*; a renovação e o experimentalismo de Luiz Francisco Rebello em *O Mundo Começou às 5,47*; as tendências surrealistas de Jorge de Sena em *Amparo de Mãe* e *Ulissea Adúltera*, entre outros exemplos.

Note-se ainda a lista de autores que segundo Sebastiana Fadda «enriqueceram a linha ‘absurda’ do teatro português»: Norberto Ávila (*A Descida aos Infernos* de 1959, *O Servidor da Humanidade* de 1962 e *Viagem ao Labirinto* de 1964), José Sasportes (*Funerais* de 1961); Teresa Rita Lopes (*Três Fósforos* de 1962), Armando Pina Mendes (*Os Filhos* e *A Viagem* de 1963 e as peças inéditas *A Piedade* e *Dia do Azar*), António Gedeão (*RTX-78/24* de 1963), Manuel de Lima (*O Clube dos Antropófagos* de 1965), Mendes de Carvalho (*A 10ª Turista* de 1972), Carlos Coutinho (*O Herbicida* de 1972 e *Uma Semana Antes da Festa* de 1974), Carlos Montanha (*A Fábula do Ovo* de 1947), Natália Correia (*Comunicação* de 1959, *O Homúnculo* de 1964 e *A Pécora* de 1966), Mário Cesariny (*Um Auto para Jerusalém* de 1964, extraído do texto de Luiz Pacheco

História Antiga e Conhecida de 1946), Virgílio Martinho (*Filopóulos* de 1970 e *O Grande Cidadão* de 1976).

O teatro do absurdo em Portugal surge ainda associado a um teatro novo, à publicação da antologia *Novíssimo Teatro Português*²²² e ao ciclo de representações «Teatro de Novos para Novos» que teve lugar no Teatro Nacional D. Maria II²²³. É também com estes vocábulos que a linha absurdista é descrita por Antonio Tabucchi, em *Il Teatro Portoghese del Dopoguerra (Trent'Anni di Censura)*: «Un folto stuolo di giovani e giovanissimi ha compiuto le prime esperienze teatrali su una línea dell'Assurdo che va da Ionesco a Beckett, a Adamov»²²⁴.

Fernando Mendonça refere-se igualmente a essa geração de dramaturgos considerando que «esses jovens autores [...], esse teatro irrequieto vem para a literatura, para as livrarias (já que não pode subir ao tablado) com entrevista marcada com o seu tempo, e por isso o seu inconformismo, quase sempre metamorfoseado em angustiado absurdismo, denuncia uma lúcida compreensão do mundo em que deseja intervir»²²⁵. Em seguida refere a antologia *Novíssimo Teatro Português* como exemplo dessa geração de jovens autores, acrescentando o exemplo de Luís de Sttau Monteiro a propósito da peça *Todos os anos, pela Primavera* (1963), onde Fernando Mendonça reconhece traços de absurdismo que sublinham a violência realista²²⁶.

O teatrólogo conclui que estes dramaturgos se aproximam graças a um denominador comum por utilizarem: «uma sintaxe teatral que não hesita em dinamizar todos os instrumentos eficazes no ataque directo ao público, e principalmente à sua capacidade de consciencializar problemas»²²⁷. Por outro lado, observa no teatro desta geração um movimento de denúncia «do egoísmo, da ausência de solidariedade, da mesquinhez e do cabotinismo de uma sociedade que os autores acreditam irremediavelmente etiquetada de padrões obsoletos»²²⁸. É então traçado o retrato de uma

²²² Ribeiro, Ilídio (org.), *Novíssimo Teatro Português*, [O General de Artur Portela Filho, O Borrão de Augusto Sobral, O Museu de Fiama Hasse Pais Brandão, Funerais de José Sasportes e O Delator de Maria Teresa Horta], Lisboa, Editorial Ao Sol, 1962.

²²³ O ciclo «Teatro de Novos para Novos» encenado por Artur Ramos na Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro contou com a apresentação das peças *O Pescador à Linha* de Jaime Salazar Sampaio e *O Consultório* de Augusto Sobral em Junho de 1961.

²²⁴ Tabucchi, António, *Il Teatro Portoghese del Dopoguerra (Trent'Anni di Censura)*, Roma, Editioni dell'Abete, 1976, p.100.

²²⁵ Mendonça, Fernando, *Para o Estudo do Teatro em Portugal*, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1971, p.117.

²²⁶ Cf. Mendonça, Fernando, *op. cit.*, p.133.

²²⁷ *Id.Ib.*

²²⁸ *Id.Ib.*

dramaturgia que se pauta pela irreverência e pela inversão dos valores estabelecidos. Trata-se de um teatro de renovação artística e de contestação social, onde a linguagem e os códigos de estrutura dramática são reformulados, à semelhança do absurdo francês e em confluência com o movimento surrealista. Por fim, as considerações de Fernando Mendonça acerca das personagens tipo criadas por esta geração de dramaturgos aproximam-se das características dos anti-heróis que encontramos no absurdo francês:

«eles são os heróis ocasionais que a vida faz, ou antes, os anti-heróis do nosso tempo; aqueles com quem nos cruzamos diariamente nas ruas, aqueles perante quem nos quedamos indiferentes, aqueles a quem recusamos a glória de serem distinguidos. Mas atravessam o palco, atuantes, paradigmáticos dos alarmes que nos assustam, réus e juizes simultaneamente da vida. É neste inquietante dualismo, no claro-escuro da verdade e da inverdade, sobre a qual nós, espectadores, somos forçados a decidir, que repousa o apelo, o fascínio do mais moderno teatro português»²²⁹.

Segundo os estudos e Histórias do teatro que referimos, damos conta que os autores do absurdo em Portugal se integram numa geração jovem, de carácter vanguardista que procurou romper com o contexto ditatorial e com o modo como o teatro era bloqueado. Parece-nos significativo o facto de os autores portugueses evocarem nos seus textos marcas de Ionesco e Beckett. As peças do absurdo francês reflectiam um contexto social antagónico, onde o teatro respirava um clima de liberdade e de renovação. Ao revisitarem os dramaturgos francófonos, os autores portugueses prosseguiram a intenção de romper com o teatro tradicional e criar uma dramaturgia pensada para a concretização cénica. É importante interrogar os motivos que levaram a censura a bloquear o projecto artístico destes autores que viram a maioria das suas peças afastadas da cena.

²²⁹ *Id.Ib.*, p.145.

Capítulo II

O teatro amordaçado

Como já foi referido, era precisamente o contexto de censura que motivava a maioria dos dramaturgos a aderir a um teatro mais metafórico, abdicando da linha do teatro épico. Através de uma linguagem codificada, própria do universo onírico-absurdistas, os dramaturgos portugueses encontraram uma outra forma de se exprimirem e de contestarem, de denunciarem a realidade, recriando situações irreais. No entanto, esta estratégia não protegia totalmente as suas obras. Apesar de a maioria dos textos serem publicados, as representações viam-se recorrentemente censuradas. Nesse sentido, a dramaturgia de linha absurdistas em Portugal sofre desde as suas origens o estigma de viver como uma escrita muda. Parece-nos então pertinente esboçar um panorama do contexto teatral durante a ditadura e os condicionalismos que sofreu perante a censura.

1– O teatro português no contexto ditatorial

Durante a ditadura do Estado Novo desconfiava-se do teatro em primeiro lugar, entre as diferentes artes, como meio de subversão. Como descreve Luís Francisco Rebello, o teatro era considerado uma ameaça pelo facto de significar uma *res publica*, «a transposição de uma vivência ou de uma mitologia colectivas; e o palco, o lugar onde ressoam, serenas ou agitadas, as pulsações do coração da cidade. Arte colectiva por sua própria natureza, fenómeno essencialmente comunitário»²³⁰. Graça dos Santos vai ao encontro desta ideia ao afirmar que «Salazar não podia gostar de teatro: ele que detestava a multidão, desconfiava particularmente desta arte potencialmente capaz de juntar gente»²³¹. Na mesma linha de pensamento se encontram as seguintes considerações de E. Melo e Castro:

«O teatro é, desde as suas mais antigas manifestações, uma comunicação pública e convoca um sentir e um entender colectivos, livremente expressos. É, por isso, como que a imagem inversa de um poder estatal totalitário e mesmo até de muitos desvios do poder democrático. Ele denuncia e põe em causa a própria natureza do poder. E para Salazar o pior que podia acontecer era ‘o poder cair na rua’. O teatro era e é, de certo modo, a rua... mesmo que

²³⁰ Rebello, Luiz Francisco, *Combate por um Teatro de Combate*, Lisboa, Seara Nova, 1977, pp.19-20.

²³¹ Santos, Graça dos, *O Espectáculo Desvirtuado. O teatro português sob o reino de Salazar (1933-1968)*, traduzido do francês por Lígia Calapez, Lisboa, Caminho, 2004, p.38.

seja intimista, intelectual, de vanguarda e elitista, esse é o seu paradoxo e a sua força: o teatro é a rua»²³².

José Oliveira Barata traça um retrato do teatro português, como um teatro traumatizado pelo seu passado censório, não podendo até hoje «apresentar-se como uma dramaturgia pujante, comparável à da vizinha Espanha no seu Século de Ouro, ou às demais que, em períodos diversos, floresceram na Europa»²³³. Nesse sentido, o teatrólogo denuncia a situação do teatro em Portugal durante a censura, insistindo no facto de ter sido a arte mais vigiada em tempo de ditadura:

«Talvez nenhuma manifestação artística nacional tenha sentido os rigores da censura salazarista e caetanista como o teatro. Para além das perseguições a autores dramáticos que, enquanto cidadãos, foram presos, julgados e proibidos de exercerem as suas profissões, não se ficou por aqui a cuidada vigilância exercida pelos solícitos polícias do espírito. [...] É por demais evidente que assim se asfixiou lentamente, numa agonia que os dados estatísticos comprovam, o teatro português contemporâneo. [...] Não só foram escasseando os originais portugueses que viram as luzes dos projectores, como também cada vez foram mais raras as representações de autores estrangeiros que, influenciando decisivamente o teatro europeu, até nós não chegavam para [...] estimular a nossa produção dramática»²³⁴.

As considerações de Luiz Francisco Rebello reforçam esta denúncia, lembrando que a actividade teatral é sempre dependente das estruturas económico-sociais de cada época e país e que Portugal viveu sempre uma existência precária:

«Somos o país em que a percentagem de peças nacionais estreadas em cada temporada é a mais baixa do mundo. Isto, que já seria grave, ainda mais grave se torna pelo facto de todos os anos se publicarem, não obstante, peças de alto nível artístico, às quais é todavia sistematicamente recusado o acesso ao palco. E já não falo sequer nas peças que os autores portugueses, privados do estímulo da representação desistem de escrever...»²³⁵.

No mesmo artigo, o autor distingue três formas de censura: ideológica, económica e geográfica. A censura ideológica é caracterizada como uma barreira entre os trabalhadores teatrais e o público, «impedindo-lhe o acesso àqueles que considerava ‘subversivos’, ‘perigosos’»²³⁶. Quanto à censura financeira, é descrita como «uma nítida

²³² Melo e Castro, E.M. de, *Teatro de um Homem (L)ido. Metaficção Crítica e Teatral (1954-2005)*., Sociedade Portuguesa de Autores, Lisboa, Dom Quixote, 2006, p.121.

²³³ Barata, José de Oliveira, *História do Teatro Português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991, p.51.

²³⁴ *Id.Ib.*, pp.352-354.

²³⁵ Rebello, Luiz Francisco, *Combate por um Teatro de Combate*, Lisboa, Seara Nova, 1977, p.21.

²³⁶ *Id.Ib.*, p.25.

opção ideológica» evidente na acção dos empresários teatrais que «seleccionavam os espectáculos que produziam em função da sua previsível rentabilidade, condicionando-os assim aos gostos e preferências do público burguês a cujo consumo se destinavam»²³⁷; por último, a censura geográfica é devida à «concentração quase exclusiva da actividade teatral na capital do país [o que] limitava a cerca de nove décimos da população a possibilidade de assistir a espectáculos teatrais»²³⁸.

Por sua vez, Cândido de Azevedo descreve a censura «na sua tripla realidade, função e propósito»: «como mesa censória, logo como instrumento de repressão cultural e de condicionamento intelectual; como veículo de coacção administrativa e portanto de intimidação intelectual; e como componente do aparelho político-ideológico do regime»²³⁹.

O facto de a representação dos textos, mais do que a sua publicação, surgir como ameaça ao regime, explica-se também por o teatro constituir na altura um dos poucos meios acessíveis para o despertar de mentalidades, se tivermos em conta o escandaloso índice da população iletrada e a fragilidade do sistema educativo e cultural. Fernando Rosas e José Brandão de Brito descrevem o contexto crítico do país durante a ditadura, sublinhando o facto de o analfabetismo e a submissão da população terem contribuído em grande medida para a estabilização e conservação da ‘ordem estabelecida’:

«essa imensa massa rural despolitizada, analfabeta [...] submissa, funcionará historicamente como um pesado lastro de estabilização e conservação da ‘ordem estabelecida’ sob a tutela dos grandes interesses da terra. [...] esse vasto pântano económico e social funcionará historicamente sempre que neutralizado pelo regime, seja a nível político e económico, seja a nível cultural ou das mentalidades, como importante factor esvaziador da conflitualidade social, da radicalidade em geral, da rotura, até da mudança, terreno típico das soluções conservadoras, ordeiras, do viver habitual, paradigma da Pax salazarista»²⁴⁰.

Por sua vez, João Luís Lisboa traça um retrato de Portugal em 1974, como um país afastado dos parâmetros do resto da Europa, onde além do carácter conservador e nacionalista do ensino, se dá conta do bloqueio que a censura provocou ao nível da

²³⁷ *Id.Ib.*, pp.25-26.

²³⁸ *Id.Ib.*, p.26.

²³⁹ Azevedo, Cândido de, *A censura de Salazar e Marcelo Caetano – Imprensa, Teatro, Cinema, Televisão*, Lisboa, Caminho, 1999, p.65.

²⁴⁰ Rosas, Fernando e Brito, José Brandão de, *Salazar e o Salazarismo*, Lisboa, Dom Quixote, 1989, pp.20-22.

produção literária e artística. Para além disso, constata o escandaloso índice de iliteracia que Portugal revelava na década de 70:

«des pourcentages très élevés d'illettrés, plus d'un tiers de la population en 1970, selon les chiffres du DEPGF du Ministère de l'Éducation ou plus d'un quart, si on ne considère que les enfants de 10 ans, selon les chiffres de l'Institut portugais de statistique (INE); ensuite, il faut tenir compte du fait, qu'à l'époque, la plupart des jeunes sortaient du système avant l'âge de 10 ans»²⁴¹.

A propósito deste contexto de submissão do pensamento individual em prol da doutrina, Fernando Rosas descreve do seguinte modo o Estado Novo: «tal regime, vindo das brumas como uma estranha maldição [...] mantinha-se contra tudo e contra todos por obra do obscurantismo religioso oficialmente alimentado da mentira e da propaganda oficial apoiada na censura, da repressão policial»²⁴².

Portugal, com o seu passado censório que se manifestou desde a Inquisição, passando pelo Governo pombalino como um dos mais longos e rigorosos exemplos de repressão intelectual, era um terreno propício a esse domesticar das almas e das vontades, terreno fértil para acolher um regime autoritário. Até aos anos vinte, a Lei da Censura Teatral de 7 de Agosto de 1890, nunca foi aplicada, uma vez que a interrupção dos espectáculos era deixada ao critério do representante da autoridade na sala. É com a política sidonista que o cerco da censura literária se torna mais rígido.

Sidónio Pais restabelece a censura prévia, através de um decreto de 13 de Abril de 1918, regulamentado pelos decretos de 17 de Junho e 12 de Julho, em que são repostas em vigor as leis de 9 de Julho de 1912 e de 28 de Março de 1916: «É determinado que as comissões de censura marcarão a tinta vermelha os cortes que fizerem»²⁴³. A 9 e 12 de Julho de 1912, são decretados os motivos pelos quais as publicações podem ser apreendidas: ultraje às instituições republicanas, pornografia, atentados contra a segurança do estado, a ordem e tranquilidade pública. Além disso, «é reprimida a propaganda tendenciosa ou subversiva, verbal ou escrita, pública ou clandestina que

²⁴¹ Lisboa, João Luís, «Les transformations dans l'enseignement au Portugal après le 25 avril 1974» in Araújo Carreira, Maria Helena (dir.), *De la révolution des œillets au 3^{ème} millénaire. Portugal et Afrique lusophone: 25 ans d'évolution(s)*, Paris, Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis, 2000, pp.109-110.

²⁴² Rosas, Fernando, *O Estado Novo nos anos trinta 1928-1938*, Lisboa, Editorial Estampa, 1986, p.26.

²⁴³ Marcos, Luís Humberto & Ferreira, Rui Assis, *Imprensa, Censura e Liberdade: 5 Séculos de História: Catálogo da Exposição e Cronologia da História da Censura em Portugal*, Porto, Instituto da Comunicação Social. Museu Nacional da Imprensa, 1999, p.74.

apele ao não cumprimento de deveres militares, ou ao cometimento de actos atentatórios da integridade e independência da Pátria»²⁴⁴.

Com a Guerra 14-18 as leis de censura são reforçadas. O decreto de 30 de Novembro de 1914 proíbe a publicação de notícias sobre as forças armadas portuguesas sem origem oficial. O governo de Bernardino Machado alarga os motivos de apreensão e institui a hipótese de suspensão de periódicos entre 3 e 30 dias. A censura prévia é instituída a 28 de Março de 1916, quando a declaração de guerra da Alemanha se estende a Portugal.

Em 1926, na sequência do golpe militar de 28 de Maio, «é instituído em 22 de Junho um regime de censura prévia tido como medida transitória em resultado da suspensão das garantias constitucionais»²⁴⁵. Este regime mantém-se até ao fim da ditadura militar, com a Constituição de 1933. Em 1932 «são publicadas [...] as ‘Instruções Gerais’ da Direcção Geral dos Serviços de Censura. No 1º parágrafo [...] lê-se que ‘a censura foi instituída [...] com o fim de evitar que seja utilizada a imprensa como arma política, contra a realização do seu programa de reconstrução nacional»²⁴⁶.

Relativamente à legislação que dizia respeito de um modo directo à actividade teatral, a partir de 1927 competia à Inspecção Geral dos Teatros fiscalizar as peças, antes da sua subida à cena. Inicialmente pela análise dos textos (mesmo quando estes não eram publicados), através da acção do Gabinete de Leitura²⁴⁷. Em breve, o espectáculo seria vigiado, não apenas relativamente ao texto, mas pelo modo como era representado. Reconhecia-se assim o impacto da passagem do texto à cena. É então criado o «Ensaio de Censura», onde se verificava o valor dramático e moral do espectáculo e eventuais alterações entre o texto e a representação.

O decreto nº13564, de 6-5-1927, atribuía ao inspector-geral dos Teatros a competência para «fiscalizar os espectáculos e promover a repressão de quaisquer factos ofensivos da lei, da moral e dos bons costumes e impor às empresas que se abstivessem de dar espectáculos ofensivos das instituições vigentes [...] ou que fossem perniciosos à educação do povo»²⁴⁸. A 25 de Setembro de 1930 foi promulgado o decreto nº18881, que retirava autonomia à Escola de Arte de Representar. Segundo Luiz Francisco Rebello,

²⁴⁴ *Id.Ib.*, p.72.

²⁴⁵ *Id.Ib.*, p.78.

²⁴⁶ *Id.Ib.*, p.78.

²⁴⁷ Cf. Azevedo, Cândido, 1999, *op.cit.*, p.179.

²⁴⁸ Rebello, Luiz Francisco, «Legislação», *Dicionário do Teatro Português*, Lisboa, Prelo, s/d, p.429.

estes dois decretos «estão na origem da progressiva decadência do espectáculo teatral que entre nós se verificou desde então. Note-se ainda que desde os anos 30 que os ensaios se tornaram rigidamente regulamentados»²⁴⁹. O decreto de 1927 foi revogado em 20-11-1959 pelo decreto-lei n°42660, mas os seus efeitos nocivos [...] permanecem intactos, e até ampliados»²⁵⁰.

Em 1933 cria-se a Constituição do novo regime autoritário. Dá-se uma reaproximação do Estado e da Igreja, sendo reconhecida a personalidade jurídica das corporações encarregadas de culto, é autorizado o ensino religioso nas escolas particulares, o Estatuto das Missões Católicas é aprovado e são celebrados acordos com a Santa Sé, relativamente ao padroado do Oriente. Institui-se legalmente a Censura Prévia (Decreto-Lei n°22469, de 11 de Abril). As comissões de Censura são transferidas do Ministério da Guerra para o Ministério do Interior. Esta lei afirmava dentro das suas intenções principais «impedir preventiva ou repressivamente a perversão da opinião pública na sua função de força social, e salvaguardar a integridade moral dos cidadãos»²⁵¹. A 29 de Junho do mesmo ano, é criada a Direcção Geral dos Serviços de Censura, na inteira dependência do Ministério do Interior (Dec. Lei n°22756). São proibidos os sindicatos e os partidos políticos e cria-se o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN).

António Ferro estava à frente do SPN e era responsável pela instauração de uma política nacionalista de propaganda ao salazarismo, instituindo uma severa censura não só no que respeita à Imprensa, mas também uma censura implacável no que concerne os domínios literário e artístico. O nome de António Ferro é primeiramente ligado ao Modernismo. Foi fundador da revista *Orpheu* e seguidor das vanguardas que surgiram no início do século. É curioso notar que o próprio António Ferro foi censurado, quer na publicação, quer na representação da peça *Mar Alto*, em 1923, reunindo protestos de vários autores que veriam mais tarde as suas obras censuradas pelo SPN, tais como Raúl Brandão, Norberto de Araújo, Robles Monteiro, Aquilino Ribeiro, entre outros.

António Ferro foi fundamental na apologia da figura e política de Salazar. Com a acção do SPN criou-se o mito da portugalidade, na tentativa de construir uma identidade nacional que fosse ao encontro dos desígnios e princípios do regime. É forçoso dizer que o SPN se serviu também do teatro, como meio de propaganda. Note-se os exemplos do

²⁴⁹ Cf. Azevedo, Cândido, 1999, *op.cit.*, p.183.

²⁵⁰ *Id. Ib.*, p.429.

²⁵¹ *Id.Ib.*, p.80.

Teatro do Povo e do *Teatro Novo*, ambos criados por António Ferro, e que foram verdadeiras estruturas ilustrativas da «Política do Espírito».

Um dos principais objectivos da censura consistia na manipulação das mentalidades com o intuito de preservar o regime. O aparelho censório procurava ocultar a realidade nacional a nível político, social e económico e construir uma imagem ficcional do verdadeiro país em que se vivia. Cândido de Azevedo reforça esta questão, caracterizando a censura, enquanto máquina de deturpação e ocultação, aliada ao SPN:

«A censura constituía um instrumento para condicionar consciências e manipular ideias e comportamentos – no quadro da política do Espírito desenvolvida pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) – ou seja, de um meio de a ditadura obter mentalidades acomodadas ao regime. [...] [A censura constituía] uma máquina poderosa, terrível na sua eficácia de compressão, de condicionamento, de deturpação e de silenciamento da informação e do pensamento livres, e de manipulação das mentalidades. [...] Uma máquina tão eficaz que acabou por ofuscar, por sobrepujar e, até, por ocultar a realidade, a ponto de nos impor a todos uma imagem oficial do país e dos portugueses bem diferente da verdadeira²⁵².

Indo ao encontro desta ideia, Graça dos Santos observa o fenómeno da criação de serviços de propaganda (ministérios ou secretarias), como estratégia de doutrinação em estados totalitários: «A arte pode assim ser açambarcada pelo Estado e perder toda a autonomia indispensável à criatividade, para se transformar num instrumento de propaganda encarregado de glorificar os valores promovidos pelo Estado, e ainda inculcá-los ao conjunto da sociedade através da sua população forçada»²⁵³. De notar o papel da Igreja Católica como alicerce do programa de propaganda do regime. Como indica Fernando Rosas: «a Igreja Católica assumir-se-á como o principal instrumento de difusão ideológica dos valores do regime e de legitimação espiritual do poder estabelecido. Designadamente no tocante à política colonial e no apoio espiritual à guerra colonial, após 1961»²⁵⁴.

A acção do SPN/SNI associada à censura pautou-se por termos legais que ao longo do tempo foram reformulados para preservar essa ligação. Em 1944, o Decreto-Lei

²⁵² Azevedo, Cândido, 1999, *op.cit.*, pp.23-25. Com ironia, Cândido de Azevedo caracteriza esse Portugal virtual: «Obviamente, nesse Portugal virtual não havia fome, nem situações de extrema miséria, nem falta de assistência médica e hospitalar, nem pessoas a viver em barracas, nem mortalidade infantil, nem analfabetos, nem desemprego, nem exploração, nem sequer suicídios... porque os censores estavam lá para cortar ou proibir tudo isso» (*Id.Ib.*, p.27).

²⁵³ Santos, Graça dos, 2004, *op.cit.*, pp.64-65.

²⁵⁴ Rosas, Fernando, *Pensamento e Acção Política. Portugal Século XX (1890-1976)*, Lisboa, Editorial Notícias, 2003, p.89.

nº33545, de 23 de Fevereiro, faz transitar os Serviços da Censura do Ministério do Interior para a dependência directa de Salazar. O SPN passa a designar-se SNI (Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo) e através do Decreto-Lei 34133, de 24 de Novembro, incorpora os Serviços de Censura e os Serviços de Inspeção dos Espectáculos. De acordo com esse decreto a Inspeção dos Espectáculos «funcionava, simultaneamente, como serviço de censura; como serviço de fiscalização administrativa [...] e como serviço de vigilância»²⁵⁵. No artigo 4º é designada a superintendência do Inspector-Geral dos Teatros em todas as casas e recintos de espectáculos ou divertimentos públicos, competindo-lhe a concessão de subsídios «tendentes a proteger e a divulgar a arte nacional e acautelar os interesses do público, da moral social e o prestígio das instituições»²⁵⁶, a concessão de licenças a empresas que pretendessem explorar espectáculos públicos, de licenças profissionais a artistas. Competia-lhe fiscalizar a organização de companhias nacionais fixas e eventuais tournées, fiscalizar a conduta de empresas e artistas, ensaiadores, pontos e contra-regras, assim como artistas estrangeiros que actuassem no país, zelar pelo cumprimento dos direitos de autor, determinar a aplicação de multas e penas disciplinares, autorizar e visar espectáculos públicos, «fiscalizar os espectáculos e promover a repressão de quaisquer factos ofensivos da lei, da moral e dos bons costumes; dirigir a organização da estatística dos espectáculos públicos e do cadastro geral dos artistas»²⁵⁷. De salientar o facto de que a integração dos Serviços de Inspeção dos Espectáculos no SNI veio reforçar a inspecção da actividade teatral, assim como do cinema e da rádio.

Em 1945, o Dec. Lei nº34590 de 11 de Maio determina a exigência de aprovação do conselho técnico da Inspeção dos Espectáculos para toda a «construção, modificação das casas e recintos de espectáculos e diversões de qualquer natureza»²⁵⁸. Além disso, era necessária uma licença semestral para o funcionamento de qualquer recinto de espectáculos. Os cartazes e programas, assim como os anúncios na imprensa eram igualmente visados pela Inspeção dos Espectáculos. Em 1949, António Ferro abandona

²⁵⁵ Azevedo, Cândido, 1999, *op.cit.*, p.173.

²⁵⁶ Lúrio, Joaquim de Oliveira, *Espectáculos Públicos*, Leiria, Oficinas Gráficas de Leiria, 1955, p.8. Obra concebida por J.O. Lúrio, Secretário do Governo Civil de Leiria e Delegado da Inspeção dos Espectáculos que reúne as disposições legais desde 1927 até 1955, num só documento, com as devidas actualizações e anotações.

²⁵⁷ *Id.Ib.*, pp.8-9.

²⁵⁸ Azevedo, Cândido, 1999, *op.cit.*, p.180.

o SNI e é substituído por António Eça de Queiroz até 1951, quando José Manuel da Costa lhe sucede.

Como aponta Cândido de Azevedo é forçoso mencionar, além do SPN/SNI, a importância do Fundo do Teatro, como aliado da censura, «no quadro de um leque de pressões que eram regularmente exercidas sobre empresários, autores e editores, como meio de ocultar um peça, silenciar um livro ou lançar no esquecimento o seu autor»²⁵⁹. Considere-se o exemplo da alínea 13 do artigo 98º respeitante ao Decreto-Lei nº 39684 de 1949, onde se determinava que as empresas teatrais eram obrigadas de acordo com o regulamento do Fundo de Teatro «a abster-se de dar espectáculos ofensivos das instituições vigentes, do Chefe de Estado, dos representantes dos países estrangeiros, dos bons costumes, das pessoas particulares e da moral pública, ou que incitem ao crime ou sejam perniciosos à educação do povo»²⁶⁰.

Por outro lado, é incontornável indicar nesta lista de aliados da censura, o poder que a polícia política demonstrou no processo de repressão intelectual. Fernando Rosas caracteriza o papel da polícia política como a espinha dorsal do regime «dotada de vastos e quase irrestritos poderes de perseguição, violação de correspondência, escutas telefónicas, prisão sem culpa formada e recorrendo à violência, à tortura e ao arbítrio de forma sistemática»²⁶¹. Cândido de Azevedo descreve o modo como a PIDE funcionava como suporte legislativo da censura: «A PIDE/DGS desenvolveu um trabalho muitíssimo importante como força de apoio da Censura [...]. É certo que a Censura não dispunha de cárceres privados. Mas também não necessitava deles. Tinha sempre à sua disposição a polícia política, as prisões, a legislação repressiva e os tribunais»²⁶². De salientar, a título de exemplo, o artigo 10º do decreto de lei nº35165, de 23 de Novembro de 1945 que determinava ser facultado o uso e o porte de arma aos funcionários da Inspeção Geral dos Teatros, quando em serviço de fiscalização²⁶³ e o Art. 11º do Decreto-Lei nº 37447, de 13 de Junho de 1949:

«Cabe às autoridades de segurança pública, por intermédio dos oficiais de Segurança Pública ou, na sua falta, pelos da Guarda Nacional Republicana ou pelos presidentes das câmaras municipais, a vigilância de quaisquer

²⁵⁹ *Id.Ib.*, p.186.

²⁶⁰ Lúrio, Joaquim de Oliveira, *op. cit.*, pp.44-46.

²⁶¹ Rosas, Fernando, *Pensamento e Acção Política. Portugal Século XX (1890-1976)*, Lisboa, Editorial Notícias, 2003, p.87.

²⁶² Azevedo, Cândido, 1999, *op.cit.*, p.306 e 308.

²⁶³ Cf. Lúrio, Joaquim de Oliveira, *op. cit.*, p.17.

espectáculos públicos no interesse da ordem, da moral e dos bons costumes. [...] No caso de tumulto, desordem, perigo para a incolumidade pública, ofensa à moral ou aos bons costumes, as autoridades ou os seus representantes ordenarão a suspensão ou cessação do espectáculo e ainda, sendo necessário, a evacuação do recinto²⁶⁴.

A legislação relativamente às forças policiais foi modificada e ampliada nos decretos Decretos-Lei nº39683, de 31 de Maio de 1954 e nº42663, de 20 de Novembro de 1959, aos quais nos referiremos posteriormente, na descrição do panorama legislativo dos anos 50.

De facto, nos testemunhos dos autores vítimas da censura, a máquina censória é descrita como um organismo associado a uma política de policiamento e de autoritarismo. José Régio, num depoimento que prestou no âmbito da campanha eleitoral para a Presidência da República do general Norton de Matos, descreve o peso do medo, como repressor da criação e do pensamento e como estratégia política autoritária:

«Na luta que actualmente se trava em Portugal entre duas formas de pensar e sentir, de governar e de ser – um poderoso elemento há com que jogam os nossos antagonistas: o medo. O medo é que guarda a vinha. Em grande parte, tem sido o medo quem melhor tem guardado a actual situação. Pode, ainda ser o medo quem melhor a defenda. Não só em Portugal como em quaisquer países onde um regime conquistou o poder pela força, e pela força impera, esse poderoso inimigo da alma se agigantou a ponto de tapar todo o horizonte»²⁶⁵.

Por sua vez, as palavras do poeta Papiniano Carlos, num depoimento publicado no *República*, ilustram a forma como a censura interferia na produção criativa de cada autor: «A existência desse policiamento no seu próprio subconsciente é o maior perigo que pode assaltar um artista, pois acaba por corresponder fatalmente à sua demissão de criador»²⁶⁶. De realçar ainda o comovente desabafo de Bernardo Santareno na obra *Português, Escritor, 45 anos de Idade*, onde lemos a saturação de quem lutou contra a opressão do Estado Novo, até às últimas consequências:

«Tenho quarenta e cinco anos e... estou farto, cansado, já não acredito em nada. Esta será a minha última peça. Estou desesperado, a vida dói-me horivelmente. Sim, esta representação é, gostaria que fosse, uma despedida. Uma despedida sem amor. Perdi tudo. O que lhes possa acontecer a vocês, espectadores, mesmo aos mais jovens, já não me interessa. Esperança,

²⁶⁴ Lúrio, Joaquim de Oliveira, *op. cit.*, p.19.

²⁶⁵ José Régio, «O Recurso ao Medo» in Depoimentos contra Depoimentos, ed. dos Serviços Centrais da Candidatura do general Norton de Matos, Lisboa, 1949, p.59 *apud* Azevedo, Cândido, 1999, *op.cit.*, p.83.

²⁶⁶ Papiniano Carlos, depoimento ao *República*, 30-5-1958 *apud* Azevedo, Cândido, 1999, *op.cit.*, p.92.

progresso, luta, futuro, beleza, camaradagem, povo, juventude... são papéis rasgados para mim. Tiraram-me tudo. Já não posso mais. Esta, repito, será a minha última peça. Uma peça autobiográfica. Escrevi-a na prisão»²⁶⁷.

Vários foram os exemplos em que a acção da PIDE veio complementar a acção da censura. Citamos alguns exemplos como o caso de José Cardoso Pires, agredido por agentes da PIDE, na sequência da publicação da obra *Dinossauro Excelentíssimo*; o famoso caso das «três Marias» (Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa) levadas a tribunal e perseguidas durante todo o processo que se instalou à volta da obra *Novas Cartas Portuguesas*; o processo contra o pintor João Abel Manta, a propósito de um poster em que denunciava o abuso que se fazia da bandeira nacionalista; o escritor Raul Rêgo agredido pela PIDE; Urbano Tavares Rodrigues agredido e preso por ser considerado um escritor subversivo; o processo contra Aquilino Ribeiro, na sequência da publicação de *Quando os Lobos Uivam*; as prisões de Manuel Mendes, António Modesto Navarro, José Manuel Tengarrinha, Orlando Gonçalves; o assalto da Sociedade Portuguesa de Autores²⁶⁸. Acrescente-se a estes exemplos os inúmeros exílios forçados de autores e artistas impedidos de desempenharem as suas profissões em Portugal.

2 – Panorama do teatro em Portugal entre 1950 e 1974

A partir desta descrição do político e legislativo, retrato do contexto teatral na época do Estado Novo, importa dedicarmo-nos de um modo particular ao contexto do teatro português a partir dos anos 50, período de recepção de um teatro de linha vanguardista que constituiu um terreno fértil para a incursão na dramaturgia absurda.

Com a vitória dos aliados sobre as tropas nazis e fascistas, Salazar foi forçado a abrandar alguns dos alicerces mais repressivos do regime. Um deles consistiu na mudança do SPN para o SNI, uma mudança, note-se, muito mais ao nível da forma do que do conteúdo do organismo. No entanto, o SNI dirigido por José Manuel da Costa renovou em alguma medida o conteúdo panfletário e a qualidade do repertório do Teatro do Povo. Graça dos Santos descreve do seguinte modo a sua nova faceta:

«Este novo Teatro do Povo volta-se de preferência para um meio mais urbano

²⁶⁷ Santareno, Bernardo, *Português, Escritor, 45 anos de Idade*, Lisboa, Ática, 1974, p.42

²⁶⁸ Cf. Azevedo, Cândido, 1999, *op.cit.*, p.313.

e para um teatro que pretende ser a expressão de uma cultura mais erudita. [...] O Teatro do Povo intelectualiza-se e aproxima-se mais da ideia de 'teatro popular', pelo qual se regista, no pós-guerra, um renovado interesse pela Europa. Esta vontade de se inserir numa corrente europeia é explícita no programa de 1954, em que são evocados o Teatro nacional popular francês e a Volksbühne alemã»²⁶⁹.

Apesar da terrível apatia que continuou a caracterizar o panorama teatral após a Segunda Guerra, foi na mesma altura que surgiu o Teatro do Salitre, A Casa da Comédia, O Grupo de Comediantes de Lisboa, o Teatro Experimental do Porto, o Cénico de Direito e o CITAC (Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra). Carlos Porto²⁷⁰ caracteriza os anos do pós-guerra e inícios da década de 50, como anos de transição, uma época em que o teatro deixou de lado antigos modelos e formas de discurso, procurando novos caminhos. A implantação de um teatro experimental estava relacionada com a necessidade de superar os modelos a que estava sujeita a criação cénica em Portugal. Tratava-se de uma arte para minorias cultas e intelectuais. O teatro que se definia como experimental ou de vanguarda não o era só por razões estéticas, mas também por razões económicas e sociológicas e ainda políticas. Salazar admitia com maior facilidade a transgressão, quando esta se limitava a incidir sobre um público pertencente a estratos cultos da sociedade.

Graça dos Santos descreve a reviravolta do teatro português após a vitória dos Aliados, num contexto em que surge o teatro experimental:

«o poder de Salazar não foi linear, foi adaptando o seu governo de acordo com os acontecimentos internacionais ou nacionais, exactamente porque veio para durar. 'O teatro reagiu aos sinais de vida, onde aliás ia buscar a sua própria energia'²⁷¹. Assim [...], aproveitou as mais pequenas aberturas: a cada fractura do sistema por mínima que fosse, infiltrava-se em direcção a qualquer réstia de luz, e utilizava-a como fonte de rejuvenescimento»²⁷².

Em 1952 é criado no Porto o Centro de Cultura Teatral que propunha como principais, os seguintes objectivos:

«elevar o nível moral, intelectual e artístico do teatro, promovendo a representação das melhores obras nacionais e estrangeiras e estimulando os

²⁶⁹ Santos, Graça, 2004, *op.cit.*, pp. 176-177.

²⁷⁰ Porto, Carlos, «1945-1974: Entre la renovación y la dictadura» in Coterillo, Moisés Perez (dir.), *Escenarios de dos mundos: Inventario teatral de Iberoamérica*. Vol.4 (Portugal, Puerto Rico, Republica Dominicana, Uruguay, Venezuela), Madrid, Centro de documentacion teatral, 1988, pp.29-46.

²⁷¹ Cf. Banu, Georges, *Le théâtre, sorties de secours*, Paris, Aubier, 1984, p.38.

²⁷² Santos, Graça, 2004, *op.cit.*, pp. 284-285.

seus autores, artísticas e técnicos, [...] [assim como] criar e manter um Grupo de teatro experimental que terá como objectivo a realização de experiências de encenação, de representação e de decoração [...] tendo em vista rasgar novos horizontes ao espectáculo teatral»²⁷³.

Note-se que vários foram os projectos do Círculo de Cultura Teatral para pôr em cena peças dos autores em estudo. No entanto esses projectos foram na maioria das vezes bloqueados pela censura.

Em 1956 a criação da Fundação Calouste Gulbenkian vem dar um novo fôlego ao teatro, no que diz respeito a apoios e subsídios, inclusivamente na concessão de fundos a um teatro universitário inovador. Nessa altura o teatro universitário empenha-se num movimento de renovação e intervenção artística e, como aponta Graça dos Santos, «introduz novos estilos, arrisca novos textos e organiza encontros de reflexão com o público, desenvolvendo uma nova forma de fazer e de pensar o teatro»²⁷⁴.

No entanto, do ponto de vista político e legislativo, a acção da censura aliada à Inspecção dos Espectáculos foi sendo reforçada pela reformulação dos decretos de lei anteriores. A lei nº2041, de 16 de Junho de 1950, que regulamentou o Fundo de Teatro, promulgava o funcionamento do Conselho de Teatro, constituído por representantes da Junta Nacional de Educação, do Conservatório Nacional, do Teatro Nacional, entre outros. Este Conselho de Teatro salvaguardava uma acção directa dos valores do regime, em instituições que até aqui funcionavam de um modo relativamente autónomo. Nesse sentido, deixou de ser ameaçadora para o regime, a actividade artística de determinados espaços que deixaram de precisar de autorização, por serem geridos directamente pelo Ministério da Educação Nacional ou o caso dos teatros do Estado, explorados por administração directa. Ainda assim, os organismos corporativos não tinham direito a explorar comercialmente os espectáculos realizados.

Na introdução da legislação de 1959²⁷⁵ afirma-se ter havido um esforço no sentido de tornar a lei mais branda e ir ao encontro das reclamações diversas provenientes das companhias teatrais:

«Assim se prevêem, designadamente, a possibilidade de dispensa do policiamento, do piquete de bombeiros e da realização de certas vistorias, a

²⁷³ *Estatutos do Círculo de Cultura Teatral, Grupo de Teatro Experimental do Porto*, licença nº 45, Governo Civil do Porto, 21 de Outubro de 1952, Porto, Edição Imprensa Social, 1975, pp.6 e 15 *apud* Santos, Graça, 2004, *op.cit.*, p.300.

²⁷⁴ Santos, Graça, 2004, *op.cit.*, p.217.

²⁷⁵ *Espectáculos e Divertimentos Públicos*, República Portuguesa, Imprensa Nacional, 1970.

autorização genérica de outras e a concessão de licenças provisórias, quando se verifiquem determinadas condições. E nos espectáculos ou divertimentos realizados nas sociedades recreativas e desportivas, só em casos de manifesta conveniência será exigida a presença da força policial e do piquete dos bombeiros. Ainda no sentido de aliviar as empresas, o visto para espectáculos de teatro e de circo deixa de ser exigido por sessão passando a ser diário, como no cinema, desde que os espectáculos tenham o mesmo programa»²⁷⁶.

No entanto, esta introdução é em muitos aspectos contraditória com a legislação que é em seguida apresentada. O artigo 27º do Decreto-Lei 42660, de 20 de Novembro de 1959, previa que só estariam isentos de visto os espectáculos oficiais promovidos pelo Governo, sessões gratuitas de cinema, igualmente realizadas por organismos do Estado, espectáculos registados para a RTP ou rádios nacionais, espectáculos integrados em arraiais e festas de rua. Previa-se ainda que os espectáculos de rua poderiam ser interrompidos pelas forças da autoridade, não lhes sendo concedido o direito de exploração comercial ou recinto provisório.

Acerca da fiscalização e acção policial, supostamente aligeirada, de acordo com o que é descrito na introdução, lemos na introdução da Reforma da Inspecção dos Espectáculos, uma descrição pormenorizada acerca da importância de um reforço da fiscalização e acção policial:

«Essa falta de fiscalização tem permitido que entidades actuem de forma irregular e espectáculos se efectuem fora das condições legais, numa actividade à margem da lei. É isto manifestamente prejudicial, não só para o Estado, em atenção aos vários interesses que lhe cumpre acautelar, mas até para as empresas regulares, que sujeitas aos respectivos encargos, podem sofrer concorrência injustificada»²⁷⁷.

Deste modo, não só não se observa o atenuar das forças policiais, como inclusivamente se manifesta um aumento do quadro dos serviços da Inspecção dos Espectáculos e do Secretariado Nacional da Informação, relativamente ao número do pessoal e às competências e respectivo aumento dos vencimentos e remunerações. Promulga-se ainda um reforço da fiscalização, da inspecção e da autoridade policial. De acordo com o 10º artigo do citado Decreto-Lei:

«Os funcionários com atribuições de fiscalização têm, depois de devidamente identificados, pela apresentação do respectivo cartão de identidade, livre acesso em todos os recintos de espectáculos e divertimentos públicos, instalações das associações recreativas e desportivas, cineclubes, suas

²⁷⁶ *Id.Ib.*, p.4.

²⁷⁷ *Id.Ib.*, p.117.

dependências e anexos. [...] 2) A entrada nos recintos a que se refere o corpo deste artigo poderá realizar-se, sem prévio aviso, a qualquer hora do dia ou da noite, desde que neles se encontre alguém. 3) A oposição à entrada dos funcionários ou ao livre exercício das suas funções, depois de devidamente identificados, será punida, conforme os casos, nos termos dos artigos 186º ou 188º do Código Penal»²⁷⁸.

De resto, a legislação de 1959 segue de um modo geral, as mesmas premissas das anteriores. De acordo com o artigo 5º do decreto-lei nº42660, o funcionamento dos recintos de espectáculos ou divertimentos públicos dependia de uma licença da Inspeção dos Espectáculos que assegurasse a verificação das suas coordenadas técnicas e de segurança. De acordo com o artigo 19º era ainda necessário um registo prévio na Inspeção dos Espectáculos que permitisse a sua exploração comercial. O artigo 20º implicava o pagamento de uma taxa e o 24º implicava ainda um visto prévio da Inspeção dos Espectáculos e suas delegações (entre 5\$ e 10\$). De acordo com o artigo 28º nenhum espectáculo poderia ser realizado sem a presença de força policial e piquete dos bombeiros. O artigo 35º determinava a necessidade de autorização pela Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos, para a realização de qualquer espectáculo, podendo no entanto ser revogada «quando os superiores interesses do Estado ou razões de ordem internacional assim o exigirem»²⁷⁹.

De realçar o tom repressivo do artigo nº40:

«A Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos não poderá autorizar o licenciamento de filmes, peças de teatro ou quaisquer outros elementos de espectáculo ofensivos dos órgãos da soberania nacional, das instituições vigentes, dos Chefes de Estado ou representações diplomáticas de países estrangeiros, das crenças religiosas e da moral cristã tradicional, dos bons costumes e das pessoas particulares, ou que incitem ao crime ou sejam, por qualquer outra forma perniciosos à educação do povo»²⁸⁰.

Devemos no entanto comentar a lei de dispensa de autorização para companhias amadoras. É possível que o artigo 51º tenha sido determinante para a execução de alguns

²⁷⁸ *Id. Ib.*, p.120. De realçar ainda o carácter repressivo dos artigos 11º, 12º e 13º: «Os funcionários a que se refere o artigo anterior, depois de devidamente identificados, podem solicitar esclarecimentos ou informações a quaisquer pessoas, dentro do objecto e fins da sua função fiscalizadora, bem como apreender cartazes, anúncios e reclames e ainda filmes ou máquinas de projecção, nos casos em que a lei o permite. [...] Os mesmos funcionários podem prender em flagrante delito as pessoas que procurarem impedir a sua acção [...] entregando-as imediatamente à autoridade mais próxima, juntamente com o auto da ocorrência. [...] os funcionários indicados no artigo 9º têm direito a uso e porte de arma, nos termos da legislação em vigor» (*Id. Ib.*, pp.120-121)

²⁷⁹ Marta, Artur, *Da Legislação Sobre Espectáculos Públicos*, Lisboa, Federação Portuguesa das Colectividades de Cultura e Recreio, 1962, p.9.

²⁸⁰ *Id. Ib.*, p.11.

espectáculos que poderão ter escapado à censura por se autodefinirem amadores e se integrarem nas seguintes cláusulas. Vejamos os pontos 3º e 4º deste artigo:

«Não depende da autorização exigida pelo artigo anterior a actuação de amadores nos espectáculos e divertimentos públicos realizados: 3º pelas associações recreativas e desportivas, nas suas sedes, desde que os amadores sejam sócios há mais de 6 meses, das mesmas associações; 4º [por associações] com fins de beneficência, quando como tais comprovados perante a Inspeção Geral dos Espectáculos e desde que os amadores intervenham gratuitamente»²⁸¹.

Nos anos 60, o panorama teatral foi marcado por uma tentativa de abertura, especialmente conduzida pelo teatro universitário, que impulsionado pelas lutas estudantis, procurava estimular novos caminhos para o teatro português. Os grupos de teatro experimental e universitário crescem e assiste-se à criação de companhias emblemáticas como o Teatro Moderno de Lisboa, o Grupo 4, o Teatro Estúdio de Lisboa, o Teatro Experimental de Cascais e o Grupo de Teatro de Letras.

Em *O TEP e o Teatro em Portugal. Histórias e Imagens*²⁸², Carlos Porto chama a atenção para a importância do teatro nas lutas académicas, relacionando-as com diversos acontecimentos políticos que marcaram a época, tais como a guerra colonial, a campanha do General Humberto Delgado e o seu assassinio pela PIDE, enumerando outros acontecimentos como o caso do “Santa Maria”, o assalto ao quartel de Beja, as movimentações dos católicos progressistas, entre outros combates clandestinos. Fernando Rosas refere-se à década de 60, salientando que «os anos sessenta, no regime, pressentem-se como os do fim. Como época de subversão absoluta, de rotura de todos os limites, de todas as loucuras, um mundo onde o velho ditador e a elite do regime se não reconhecem»²⁸³.

Graça dos Santos descreve a renovação teatral vivida nos anos 60, a par com os acontecimentos políticos que vieram abalar numa certa medida os valores instituídos e a perenidade do Estado Novo:

«A década será ritmada por revoltas cíclicas dos estudantes, que se manifestam contra o Poder e exigem a independência da universidade [...]. Acossado em todas as frentes, Salazar já não consegue levar a cabo uma política de esQUIVA nem aparecer como um ditador moderado: a repressão é

²⁸¹ *Id.Ib.*, p.15.

²⁸² Porto, Carlos, *O TEP e o Teatro em Portugal. Histórias e Imagens*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1997.

²⁸³ Rosas, Fernando, *op.cit.*, 2003, p.116.

bem visível, das prisões aos assassinatos nomeadamente o de Humberto Delgado em 1965. Se os anos sessenta representaram a grande reviravolta política e social para Portugal, anunciadora da queda do Estado Novo em 1974, são também anos decisivos em que o teatro português, graças ao teatro universitário, irá enriquecer-se com novas dinâmicas, cujos traços ainda hoje são patentes. A abertura ao estrangeiro era cada vez mais palpável e permitia ao teatro português confrontar as suas práticas com as que tinha lugar além-fronteiras»²⁸⁴.

Nesse sentido, os anos 60 foram, apesar da ditadura, anos de renovação cénica, que contaram com a dinâmica de grupos universitários que ousaram (muitas vezes de modo clandestino) representar autores malditos como Brecht (CITAC, 1969) e abordar temas proibidos como a guerra colonial (Cénico do IST). Para esse fervilhar dramático contribuiu também o Teatro Moderno de Lisboa.

É neste ambiente que surgem as primeiras produções e representações absurdistas. Como já foi referido, a incursão de vários autores pelo absurdo deve-se também a uma estratégia de escape dos dramaturgos que podiam através de uma linguagem codificada e alegórica ludibriar a censura e introduzir nos seus textos uma forma de denúncia disfarçada de metáforas.

A linguagem codificada dos autores do absurdo seguia na realidade o mesmo processo a que estava condenada toda a escrita, inclusivamente a dos jornalistas. Cândido de Azevedo revela o vocabulário utilizado na época, como recurso estilístico para relatar factos e acontecimentos que seriam censurados se surgissem escritos de um modo directo:

«Nasceu assim entre os jornalistas, um prontuário dos censores, em que, por exemplo, o termo ‘empresário’ substituíam-se a ‘capitalista’, ‘classes menos favorecidas’ a ‘pobres ou indigentes’ e ‘barracas’ (de habitação) era substituído por ‘casas de madeira’. Os portugueses, sobretudo as elites, habituaram-se deste modo, ao longo dos anos, a utilizar uma linguagem codificada e a ler nas entrelinhas»²⁸⁵.

Reforçando a mesma questão, Urbano Tavares Rodrigues relata o seu testemunho de escritor condicionado pelo regime autoritário e pela existência do aparelho censório:

«Nessa época muito daquilo que um escritor escrevia, e esse foi também o meu caso, constituía sempre um compromisso entre o escritor e o leitor, que teria de decifrar uma série de códigos, de códigos metafóricos, códigos simbólicos, a escrita nas entrelinhas, a própria adjectivação, as figuras de

²⁸⁴ Santos, Graça, *op.cit.*, 2004, p.314.

²⁸⁵ Azevedo, Cândido, 1999, *op.cit.*, p.30.

estilo, enfim, tudo isso estava carregado de intenções. Uma parte importante da nossa literatura da época era uma literatura de missão, de frente cultural antifascista. Eu nem sempre escrevi os livros que mais desejaria escrever, mas sim aqueles que eu pensava que devia escrever»²⁸⁶.

Luiz Francisco Rebello apresenta por sua vez um testemunho semelhante, em que descreve a forma como os autores sofriam o peso da censura, como deformadora das suas criações individuais. O dramaturgo salienta ainda o facto de o teatro ter surgido como alvo primordial da máquina censória:

«De todas as formas de expressão cultural, o teatro foi, talvez, aquela que mais sofreu com a censura. Não apenas pelo elevado número de peças que foram proibidas ou impedidas de ser representadas, mas por aquelas que não chegaram a ser escritas ou que, se o foram nasceram inquinadas pela existência da censura, que insidiosamente se infiltrava no nosso próprio pensamento, já deformado ou limitado por ela, subconscientemente por assim dizer. Então o recurso, se persistíamos em escrever, era encontrar maneiras oblíquas de dizer o que abertamente não podia ser dito»²⁸⁷.

Deste modo, podemos pensar numa incursão absurdista em Portugal, como reflexo simultâneo de uma auto-censura e de um movimento de denúncia e intervenção política. O vocabulário codificado tinha também como fonte uma linguagem jovem, a gíria da juventude politizada, habituada a exprimir-se de um modo clandestino.

Graça dos Santos descreve o processo de codificação da linguagem e os subterfúgios encontrados na ficção, para passar, através de senhas, palavras proibidas e formas de contestação dissimuladas:

«Verdadeiros estilos clandestinos tornaram-se assim populares. A palavra ‘aurora’ era o símbolo do socialismo nascente, ‘primavera’ tornou-se sinónimo de revolução, ‘vampiro’ de polícia e ‘papoila’ era a bandeira dos camponeses; ‘companheiro’ tanto queria dizer ‘camarada de luta’ como ‘preso’. ‘Tal como a gíria das comunidades perseguidas, a língua escrita contornava as imagens não permitidas ou substituí-a por outras, inspirando-se ora no vocabulário secreto da juventude politizada, ora no sistema de símbolos dos poetas vivos mais militantes’²⁸⁸. Estes actos de resistência condicionavam a obra que o autor quase sempre realizava sob pressão. A vontade de dissidência implicava também a assimilação da censura; escrever ou criar contra ela é ser obrigado a aceitá-la»²⁸⁹.

²⁸⁶ Testemunho de Urbano Tavares Rodrigues in *Id. Ib.*, p.323.

²⁸⁷ Testemunho de Luís Francisco Rebello in Azevedo, Cândido, 1999, *op.cit.*, p.195.

²⁸⁸ *Apud* Cardoso Pires, José, «Le regime de la censure», in *Esprit*, nº 416, Setembro de 1972, p.241.

²⁸⁹ Santos, Graça, *op.cit.*, 2004, p.279.

É a partir dos anos 60, que se torna mais evidente o carácter interventivo da dramaturgia absurdista e que os seus textos sobem ao palco de teatros experimentais e universitários. Em 1961, o CITAC apresenta variadas peças do teatro do absurdo, não só de autores estrangeiros como de autores nacionais, com a direcção de Luís de Lima (que havia apresentado uns anos antes Ionesco pela primeira vez em Portugal), tais como *Conversação Sinfonieta* de Jean Tardieu, *Professor Taranne* de Adamov e *A Rabeca* de Prista Monteiro. Em Novembro do mesmo ano, o TEP, adere também e pela primeira vez à linha absurdista apresentando a peça *Rinoceronte* de Ionesco. Uns meses antes havia apresentado um ciclo de peças de Raul Brandão (*O Gebo e a Sombra*, *O Avejão*, *O Doido e a Morte*). A representação de *Rinoceronte* influenciou, segundo Carlos Porto, dramaturgos portugueses a enveredarem pela via do absurdo, como foi o caso de Prista Monteiro «que confessadamente se tornou dramaturgo por influência desse espectáculo»²⁹⁰.

Carlos Porto procura explicar a recusa de António Pedro em incluir no seu repertório autores do absurdo, assim como outros da mesma ramificação, até 1960: «Acentue-se [...] o que havia de invulgar no facto de A.P., considerado um artista representativo da Modernidade, e até um artista de vanguarda, para simplificar a questão, aparentemente se recusar a encenar o teatro que era, então, um teatro de vanguarda, o chamado Teatro do Absurdo»²⁹¹. Carlos Porto avança a hipótese de esta recusa se dever a motivações políticas e a uma preferência do TEP pela linha brechtiana:

«Se a revista *Théâtre Populaire*, que era um dos raros elementos de informação e formação de muitos criadores e teatrólogos do teatro português, se aquela revista defendia tenazmente o Teatro Popular de Jean Vilar e o teatro político de Brecht (ambos situados no pólo oposto do Absurdismo), compreender-se-á como o Teatro do Absurdo estava longe das apetências e do gosto da gente do CCT/TEP»²⁹².

Carlos Porto refere algumas excepções a esta posição, como o caso de Egito Gonçalves que defendia a inclusão de autores absurdistas no repertório do TEP. Esta posição do TEP acabou por se alterar ao longo dos tempos e é no seio desta companhia que chegam à cena peças como *A Batalha Naval* (1971) e *Os Preços* (1981) de Jaime Salazar Sampaio, *Vítimas do Dever* (1973) e *A Cantora Careca* (2004) de Ionesco, *O Fio* (1981) de Prista Monteiro, *A Birra do Morto* (1986) de Vicente Sanches, *Catástrofe ou O*

²⁹⁰ Porto, Carlos, 1997, *op.cit.*, p.95.

²⁹¹ *Id.Ib.*, p.94.

²⁹² *Id.Ib.*, pp.94-95.

mundo de Samuel Beckett (1986). Ter-se-á eventualmente tornado claro o alcance político do teatro do absurdo ao ser censurada pelo regime a representação de *O Rei está a morrer*, produzida pelo TEP em 1967.

É curioso o facto de em diversos momentos o teatro vanguardista e absurdistas estrangeiro ser mais tolerado que o dos dramaturgos portugueses. Podemos talvez explicar este fenómeno, tendo em conta que os autores nacionais acabavam por ser mais perseguidos do que os autores estrangeiros por conhecerem bem o país repressivo em que viviam e terem interesse em denunciar a situação ditatorial portuguesa, através dos seus textos.

Graça dos Santos sublinha a importância da actividade teatral produzida por companhias experimentais e universitárias, onde a linha absurdistas foi privilegiada por permitir uma denúncia e crítica, nem sempre possível noutros géneros dramáticos mais perseguidos pela censura e ao mesmo tempo por possibilitar uma renovação da linguagem dramática:

«C'est au théâtre expérimental et universitaire qu'apparut un nouveau langage théâtral. [...] D'autres formes de résistance se sont manifestées, telles que le langage métaphorique crée pour contourner la censure. Comme l'argot des communautés persécutées, la langue écrite contournait les images admises en leur substituant d'autres, s'inspirant tantôt du dictionnaire souterrain de la jeunesse politisée, tantôt du système de symboles des poètes vivants les plus engagés. [...] De même, le langage codé de certaines mises en scène qui contournait la censure, la bravant par des signes envoyés au public, véritables commentaires du réel extérieur au théâtre»²⁹³.

A partir desta descrição da cena teatral das décadas de 50 e 60, importa conceder um lugar primordial ao contexto da censura durante o tempo do marcelismo, época em que decorreram inúmeros entraves à encenação dos textos dos autores do absurdo em estudo. Em 1969, Marcelo Caetano sobe ao cargo de Presidente do Conselho. Dá-se no mesmo ano a extinção do SNI e a censura ganha o nome de Exame Prévio. Em 1970, a Direcção dos Serviços de Censura é integrada na DGI (Direcção Geral de Informação), dependente da Secretaria de Estado e Informação e Turismo e funcionando entre Lisboa, Porto e Coimbra. L. F. Rebello caracteriza o início do caetanismo como um regime que «afivela uma nova máscara (sorridente) – embora o rosto permanecesse imutável»²⁹⁴. O Marcelismo apesar do período inicial, em que desperta uma esperança no caminho para a

²⁹³ Santos, Graça dos, «Théâtre et censure au Portugal: deux ennemis inséparables» in *Revue d'Histoire du Théâtre* n°3, 1996, p.301.

²⁹⁴ Rebello, Luiz Francisco, 1977, *op.cit.*, p.31.

democracia, não altera em nada de substancial a repressão política do regime fascista. No entanto, surge a tentativa de abertura e mudança intelectual influenciada pelo Maio de 68 em França. Tentando seguir os passos da Universidade de Nanterre, várias universidades tentam a greve e a manifestação como formas de luta, reclamando reformas de ensino e o fim da censura :

«A universidade de Lisboa entra em greve e em lutas sucessivas desde finais de 1968, e agora, já sob clara influência do *Maio francês*, desenvolve-se uma contestação radical do sistema de ensino, dos métodos de selecção, *da natureza de classe dos conteúdos programáticos*, a par da denúncia do regime político e, sempre em crescendo do colonialismo e da guerra – tudo simbolizado, em 1969, pela ocupação estudantil do Instituto Superior de Ciências Económicas e Financeiras, onde durante semanas vigoram os *cursos livres*, as *anti sebatas* e os textos proibidos do marxismo clássico ou dos autores neomarxistas»²⁹⁵.

A tentativa de liberdade intelectual influenciada pelo Maio de 68 e o movimento estudantil é, no entanto, barrada pelo regime de Marcelo Caetano que apesar de anunciar uma alteração às leis da censura e do poder da polícia política, mantém a nível geral o mesmo funcionamento:

«Modera certos poderes da polícia política (o prazo de detenção sem culpa formada às ordens da polícia política passa de seis para três meses) que muda de nome [...] sem mudar nada, no entanto, quanto ao essencial dos seus métodos ; ordena um certo abrandamento da censura sem a suprimir. [...] Em resposta à crescente radicalização do movimento estudantil – fulcro de um intenso activismo contra a guerra colonial – serão encerradas pela polícia política, uma a uma praticamente todas as associações de estudantes do País ; sucedem-se as invasões policiais das instalações universitárias, dezenas de estudantes são presos ou incorporados coercivamente no exército colonial»²⁹⁶.

O seguinte testemunho de Urbano Tavares Rodrigues ilustra esta questão:

«Sobre a situação dos escritores no período marcelista, no que me diz respeito posso dizer que fui tão odiado no tempo do Salazar como no tempo de Marcelo Caetano. Inclusivamente, comigo passaram-se coisas que me levam a ter uma grande repugnância pelo período caetanista. Isto apesar de a censura ter abrandado, pelo menos relativamente a questões menores, ou àquelas questões que não punham directamente em causa o regime. Isto é um facto. Mas as estruturas da polícia política, como as da censura, mantiveram-se na mesma. Mudaram de designação, a Pide passou a chamar-se DGS (Direcção Geral de Segurança) e a Censura passou a chamar-se Exame

²⁹⁵ Rosas, Fernando, *História de Portugal*, coordenação de José Mattoso, Lisboa, Círculo de Leitores, vol.7, «O Estado Novo 1926-1974», 1992, pp.551-552, sublinhado do autor.

²⁹⁶ *Id.*, *Ib.*, pp.547-554.

Prévio, mas no fundamental a actuação de uma e outra não se alteraram. E os maus tratos e as prisões continuaram como antes»²⁹⁷.

Apesar de se manterem de um modo geral, os mesmos alicerces do Salazarismo, damos conta de algumas mudanças pontuais. Na lista de obras que deixaram de ser interditas contam-se *O Pecado de João Agonia* de Bernardo Santareno, *As Mãos de Abraão Zacut* de Sttau Monteiro, *Forja* de Alves Redol, *Quem Tem Medo* de Virginia Woolf? de Edward Albee, *O Processo* de Kafka.

Essa aparente abertura mascarava porém uma lei contraditória e incongruente. A Lei do Teatro (lei nº8 de 9 de Dezembro) de 1971 propunha «estimular a difusão do Teatro, especialmente dos originais portugueses e das obras dos grandes dramaturgos clássicos e contemporâneos, estimular o Teatro Experimental e outras correntes de inovação estética e promover o desenvolvimento do teatro de amadores»²⁹⁸. E no entanto o decreto-lei nº263/71, de 18 de Junho do mesmo ano, cria uma Comissão de Exame e Classificação de espectáculos que mantinha a mesma estrutura da Comissão de Censura. Este decreto aprova o novo regime sobre classificação dos espectáculos públicos, revoga o Decreto-Lei nº41051 e vários artigos do Decreto-Lei nº42660 e 42661 de 1959.

Neste sentido, o conjunto de medidas reformistas de Marcelo Caetano é descrito por L.F. Rebello como uma forma de «caiar a fachada»:

«o edifício mantinha-se inalterável. Os fundamentos em que se assentava – o capitalismo monopolista, o colonialismo, a desenfreada exploração das classes trabalhadoras – permaneciam intactos. [...] A Lei do Teatro de 1971, dois anos apenas a sua entrada em vigor, mostrava-se como aquilo que realmente era: uma ‘enunciação demagógica de princípios gerais, aparentemente saudáveis, que são, na realidade, cerceados ou completamente anulados no plano real através de proibições e, sobretudo, de uma estranguladora e asfixiante centralização destinada a evitar uma verdadeira emancipação do Teatro Português’²⁹⁹. A protecção aos originais portugueses traduziu-se, na prática, em sucessivas temporadas durante as quais nenhuma ou apenas uma peça nacional pôde subir à cena pela primeira vez»³⁰⁰.

O dramaturgo aponta ainda a persistente proibição de grandes obras da dramaturgia mundial como *Todos no Jardim* de Edward Albee, *O Labirinto* de Arrabal, *Frank V* de Dürrenmatt, *Jogos de Massacre* de Ionesco, *A Noite dos Assassinos* de José

²⁹⁷ Testemunho de Urbano Tavares Rodrigues *apud* Azevedo, Cândido de, *A censura de Salazar e Marcelo Caetano – Imprensa, Teatro, Cinema, Televisão, Livro*, Lisboa, Caminho, 1999, pp.329-330.

²⁹⁸ Rebello, Luiz Francisco, 1977, *op.cit.*, p.31.

²⁹⁹ Cf. Relatório de profissionais do teatro enviado ao Congresso Republicano de Aveiro de 1973.

³⁰⁰ Rebello, Luiz Francisco, *op.cit.*, 1977, p.33.

Triana e *A Mãe* de Stanislas Witkiewicz, que levou à demissão do Director do Teatro Municipal de Lisboa, em Março de 1972. Considere-se ainda o facto de autores como Brecht, Sartre e Peter Weiss se manterem considerados *escritores malditos*.

Ainda relativamente a dispostos desse decreto-lei que sofreram contradições legais, Luiz Francisco Rebello aponta a situação do teatro amador. Se a lei de 1971 se comprometia em defender e estimular o teatro de amadores, o decreto de 24 de Novembro do mesmo ano «veio estrangular a actividade das cooperativas de fins culturais»³⁰¹. Outro facto importante apontado pelo dramaturgo, nesse rol de medidas repressivas do regime caetanista, consiste na «expulsão do território nacional imposta a vários encenadores estrangeiros (Ricardo Salvat, Juan Carlos Oviedo, Adolfo Gutkin), e até portugueses como Luís de Lima, que episodicamente orientaram agrupamentos de teatro universitário, procurando inseri-los no grande movimento do teatro contemporâneo»³⁰².

L. F. Rebello refuta a aparente medida de afrouxamento criada pela existência de um Conselho de Teatro e uma Comissão de recurso das decisões da censura:

«não só as funções desse Conselho se limitavam a emitir pareceres como a sua composição não deixava margem para dúvidas quanto às verdadeiras intenções do legislador: em dezoito membros, nove eram funcionários de categorias diversas, cinco representantes da Corporação dos Espectáculos e os restantes [...] eram designados pelo Secretário de Estado da Informação. [...] ao cabo de três anos de funcionamento, nenhum autor português viu levantada, por esta via, a proibição que sobre as suas peças incidira. [...] A criação desta Comissão de recurso não foi mais do que uma manobra demagógica e oportunista que, em última análise visava coonestar a existência da censura»³⁰³.

Por fim, apoiando-se nas estatísticas oficiais baseadas nos relatórios e contas anuais da União dos Grémios de Espectáculos, Luiz Francisco Rebello denuncia números verdadeiramente chocantes relativamente à actividade teatral antes do 25 de Abril:

«uma observação incidente sobre os anos de 1950 a 1970 mostrou que, das 320 salas aptas ao exercício da actividade teatral existentes no continente, menos de um terço apresentou, em média, espectáculos teatrais em cada ano, sendo a média anual desses espectáculos de dez apenas; [...] o número de peças portuguesas estreadas por companhias profissionais entre 1969 e 1973 foi [...] de 10 em 1969 (das quais 5 já haviam sido publicadas há mais de cinco anos), 5 em 1970, 4 em 1971 (3 das quais publicadas há mais de dez anos), 1 em 1972 e nenhuma em 1973. Poucos países do mundo poderiam

³⁰¹ *Id. Ib.*, p.34.

³⁰² *Id. Ib.*, p.34.

³⁰³ *Id. Ib.*, p.35.

apresentar uma situação teatral tão degradada como a de Portugal nas vésperas de 25 de Abril de 1974»³⁰⁴.

António Tabucchi³⁰⁵ afirma que a História do teatro na época ditatorial é forçosamente uma História de intenções, por ser a História do *engagement*, do protesto e da contestação, não se podendo ignorar desse passado «la vilulenta reazione della censura salazarista che gli ha negato il contatto fecondante col palco relegandolo alla condizione di carta stampata, di libro, che del teatro è la stessa negazione»³⁰⁶. Daí a História da censura ser antes de mais a História de uma sobrevivência e resistência, o que leva o autor a registar o espectáculo clandestino, o teatro experimental e o teatro censurado, como principais fontes para compreender o passado.

Tabucchi assinala que autores de diferentes linhas estéticas encontraram no teatro surrealista o habitat ideal para exprimir o grito da revolta, citando os seguintes exemplos: Augusto Abelaira, *A Palavra é de oiro* (1961) e *O Nariz de Cleópatra* (1962); Jorge de Sena, *Amparo de Mãe* (1951) e *Ulisseia Adúltera* (1952); Manuel de Lima, *O Clube dos Antropófagos* (1965); Natália Correia, *Sucubina ou a teoria do chapéu*, representado em 1953, *Progresso de Édipo* (1957) e *Dois Reis e Um Sono* (1964); Mário Cesariny, *Um auto para Jerusalém* escrita durante os anos 50 e publicada em 1964, *Inquérito* (1971). Segundo Tabucchi, o palco foi negado ao teatro surrealista, pela sua impertinência³⁰⁷. Pedro Lyra vai ao encontro desta ideia, na sua reflexão sobre o teatro de vanguarda em contexto ditatorial:

«De todas as manifestações artísticas, uma das que mais sofrem do cutelo da censura é a arte de vanguarda. [...] Obra de vanguarda abre um caminho para a atualização do futuro – daí o esforço governamental para impedi-la. Futuro não interessa a sistemas, comprometidos com o presente – principalmente quando o rumo de futuro apontado numa obra de arte vanguardista não coincide com o rumo de futuro para onde se tenta conduzir a sociedade. [...] Da impossibilidade de comunicar abertamente o pensamento estético, surge uma necessidade visceralmente contemporânea dos períodos históricos obscurantistas: a necessidade de alegorizá-lo»³⁰⁸.

³⁰⁴ *Id. Ib.*, pp.35-36.

³⁰⁵ Tabucchi, Antonio, *Il teatro portoghese del dopoguerra (Trent'anni di censura)*, Roma, Edizione Abete, 1976, p.7.

³⁰⁶ *Id.Ib.*, p.7.

³⁰⁷ De lembrar que o teatro épico foi possivelmente a maior vítima da censura porque foi duplamente censurado em texto e em cena. O teatro surrealista circulava ainda em texto, apesar de ser na maioria das vezes mudo em cena.

³⁰⁸ Pedro Lyra, *Literatura e Ideologia : ensaios de sociologia da arte*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1993, pp.130-131.

Fernando Mendonça caracteriza também a linha absurdista por uma estética que reflecte os anseios artísticos e políticos de uma geração. Nela se incluíam os chamados autores novos que implantavam esse «teatro novo para novos», procurando renovar a dramaturgia portuguesa através de uma nova linguagem e despertar o país para a modernidade que já se construía lá fora desde há umas décadas:

«um grupo de teatrólogos que pretendem realizar-se historicamente, em consonância com a época a que pertencem, e que para isso decidiram adoptar uma linguagem teatral verdadeiramente moderna, aberta como uma janela franqueada aos ventos que sopram das bandas de um Ionesco, de um Beckett, e até de um Priestley [...], donde clamorosamente emerge a profunda compreensão do tempo em que vivem, uma angústia do tempo flagelado que querem entender, e mais ainda, ao qual pretendem dar as soluções adequadas. [...] esses dramaturgos [são] atraídos por uma pluralidade de insinuações, safra da frustração de um tempo do qual se consideram vítimas sem vocação»³⁰⁹.

No nosso entender, os meandros do contexto ditatorial que pudemos observar revelam-nos um pano de fundo indispensável para compreender o percurso da dramaturgia absurdista em Portugal. Procurámos descrever através dos estudos críticos e dos documentos da censura que recolhemos o panorama político e legislativo do teatro em Portugal durante a ditadura do Estado Novo. Propomos em seguida descrever a obra dramática dos autores contemplados no nosso corpus de estudo, através da análise das suas peças e das tentativas (frustradas ou não) de representação dos seus textos.

³⁰⁹ Mendonça, Fernando, *Para o Estudo do Teatro em Portugal (1946-1966)*, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1971, p.18.

Capítulo III

Dramaturgos fora de cena

Neste capítulo propomos apresentar o percurso original de cada dramaturgo do nosso corpus de estudo das dramaturgias do absurdo no espaço português. Apesar de reconhecermos um denominador comum que nos permite relacioná-los, é forçoso salientar que cada um dos autores apresenta diferentes abordagens do absurdo ontológico. Deste modo, na obra dramática de Miguel Barbosa damos conta de uma presença do tema do absurdo, acima de tudo pela dimensão através da qual os seus textos apelam ao lado onírico criando muitas vezes um contexto surrealista para os diálogos; no caso de Augusto Sobral encontramos um teatro que oscila entre o mito e o absurdo; com Hélder Prista Monteiro estamos perante um dramaturgo que se situa entre o *nonsense* e o realismo; finalmente Jaime Salazar Sampaio apresenta-nos uma obra de grande dimensão filosófica, onde reconhecemos como influências principais Samuel Beckett, Fernando Pessoa e Pirandello.

1- Miguel Barbosa – Um teatro onírico

Partimos para a análise da obra dramática de Miguel Barbosa mediante a ideia de um teatro que manifesta familiaridades com a linha absurdista, acima de tudo pelo onirismo dos textos que apelam ao lado sonhador e inconsciente dos indivíduos e retratam universos fantásticos e fantasmagóricos, muitas vezes num contexto surrealista de diálogos e situações. Miguel Barbosa (1925-) é licenciado em Ciências Económicas e Financeiras pela Universidade de Lisboa. Além de dramaturgo, é poeta, romancista, pintor e paleontólogo. Durante o Estado Novo viu praticamente todos os esforços de representação das suas obras frustrados, à excepção de *Piquenique*, levado à cena por dois grupos amadores e das peças para a RTP que sofreram apesar de tudo cortes consideráveis.

Durante o regime do Estado Novo, Miguel Barbosa conseguiu levar à cena, um conjunto de peças para a televisão³¹⁰. Curiosamente, as peças concebidas para a RTP

³¹⁰ *Muro Alto* (1962), *Uma Semana em Madrid* (1963), *O Segredo de Springfield* (1963), *Xequi-Mate* (1963), *Prendam o Pasquali* (1966), *As Novas Aventuras de Pasquali* (1966), *O Homem que Veio da Venezuela* (1970).

revelam menos elementos absurdistas do que as criadas para o teatro e foram as que menos sofreram o peso da censura. Manifestam o gosto de Miguel Barbosa pelo género policial, onde o protagonista é recorrentemente um bandido, cujas características heróicas e atractivas são exploradas. No entanto, ainda conseguimos encontrar alguns traços absurdistas nos diálogos, na ironia e humor explorados, na caracterização psicológica das personagens e em alguns temas abordados como sejam a falta de comunicação, a solidão partilhada, a memória e a temporalidade ligadas à identidade.

Vamos deter-nos na peça *Muro Alto* que manifesta mais traços de familiaridade com a linha absurdista, assim como elementos que denunciam alguns aspectos da época ditatorial. Neste texto, Miguel Barbosa imagina um cenário com nuances ionesquianas, criando uma situação familiar de um salão burguês numa casa com jardim. O diálogo inicial, entre Alice e Jorge, recorda-nos imediatamente a dramaturgia de Ionesco. À semelhança de *Les Chaises* e de *Délire à deux* (entre outros exemplos do teatro ionesquiano) Alice lamenta-se da falta de memória e de comunicação com o marido. Enquanto um elemento do casal se dedica a acções triviais, o outro lança-se em divagações filosóficas.

Com traços igualmente absurdistas, surge a personagem Teresinha, manifestando uma dimensão onírica, ao descrever a solidão e a memória articuladas com o seu desejo de ir à lua: «Recordar o quê? Rostos sem cara que se esvaem nas sombras, que se sobrepõem uns aos outros, irreconhecíveis, como companheiros de um baile. [...] Pensas que os homens [...] chegarão à lua? [...] Gostava de ir à lua. [...] Na lua não há idade. [...] Dança-se leve como uma pena»³¹¹. Sendo uma personagem mais aérea e dada à evasão, não deixa de manifestar uma grande lucidez ao desvendar a verdade que as outras personagens, aparentemente mais lúcidas e sensatas, se recusam a admitir. Este é um traço também recorrente no teatro absurdista: conotar as personagens mais loucas de sabedoria, caber-lhes a elas a revelação de verdades ocultas. São personagens que acabam por repor a justiça através do delírio e de denunciar a incoerência dos sistemas mais lógicos.

Assim, Teresinha acusa Alice de ter tido responsabilidade na fuga do filho que nunca apareceu desde então: «Pretendias isolá-lo do mundo, criá-lo numa redoma de vidro, livre de contágios e de micróbios. [...] Tiraste-lhe a liberdade. O orgulho de si

³¹¹ Barbosa, Miguel, *O Insecticida; Uma Flor na Morávia; Muro Alto*, Lisboa, Editorial Início, 1967, pp.82-83.

próprio, o saber que não dependia tanto de ti. Tu não precisavas de um filho, mas de um brinquedo»³¹². Esta crítica de Teresinha apresenta uma clara analogia com a situação de Portugal em época ditatorial. De notar também a cena em que D. Susaninha foi chamada pela polícia por vender caramelos na rua, que revela a crítica ao estado repressivo, autoritário ilustrado no pavor com que todas as personagens reagem à polícia. Esta crítica é também retomada na seguinte réplica de Tristão: «Um queijo também pode ser uma prisão. E nós vivemos, como bichos do queijo, num mundo limitado, sujeitos a inúmeras forças independentes da nossa vontade. Assemelhamo-nos mesmo a um grilo numa gaiola, sem se poder mexer»³¹³. Encontramos ainda uma crítica ao regime através de diálogos que expõem o ridículo dos valores de probidade levados ao limite, desta forma insinuando uma dimensão absurda nas relações interhumanas: «**Gatuno** - [...] Contentava-me se tivesse um lar, comer todos os dias e um irradiador para a minha mulher. **Afonso** [...] - Porquê um irradiador? **Gatuno** – Minha mulher tem frio no Inverno. **Afonso** [...] - chamo a atenção de V. Exa. para as tendências luxuosas do réu»³¹⁴.

A fronteira entre racional e irracional é novamente posta em questão por Tristão:

«Loucura, Sr. Juiz, é ter nascido num mundo insatisfeito, é ser diferente dos outros, é ser-se humano, ter-se fê. Isso sim é loucura. [...] Loucura é aceitar a vida sem um queixume, um gesto de enfado. Loucura é um quarto sem sol, de paredes nuas, hermeticamente fechado. [...] Avançamos para a frente em grupos, em massa, sem saber o que nos espera nem o que queremos! E a loucura está na ordem do dia, como necessária, como refúgio»³¹⁵.

De certo modo, o elogio à loucura surge para evidenciar a desigualdade e injustiça e desse modo sugerir mais uma vez a vertente absurda dos comportamentos sociais: «**Gatuno** – [...] não sei se a razão não estará com eles, doutor... Têm outras leis... Mais humanas... [...] Eu sou doido... Não vê? O maior dos doidos. Doido como o mundo, que é redondo e em que metade das pessoas usa botas cardadas para pisar a metade que vive no outro lado da terra»³¹⁶.

Em *Piquenique*, única peça de Miguel Barbosa levada à cena durante o Estado Novo, além das peças para a RTP, as marcas absurdistas residem na caracterização do

³¹² Muro Alto, p.84.

³¹³ Muro Alto, p.108.

³¹⁴ Muro Alto, p.113.

³¹⁵ Muro Alto, pp.119-120.

³¹⁶ Muro Alto, pp. 127-128.

espaço cénico, um espaço que surge como *no man's land*, situado à beira de uma linha de comboio, recordando-nos o universo beckettiano em *Godot*, onde o espaço é também despojado de referências: uma estrada no meio do nada. As personagens apresentam uma caracterização absurdista, a começar pela ausência de nomes, sendo identificadas por letras (X e Y), ou pelas respectivas funções e condições (Vitelo, Turista, Maquinista). Verificamos também uma inversão da lógica com a inclusão de elementos fantásticos. Um vitelo encontra-se nesse espaço a fazer um piquenique. Quando X e Y saem do comboio depois de terem sofrido um acidente, o Vitelo pergunta-lhes naturalmente se são servidos, não ignorando o acidente e perguntando-lhes também pelos familiares. Y tira um nariz do bolso. X e Y falam naturalmente sobre esse nariz como se se tratasse de um objecto. As personagens mostram-se indiferentes à morte dos familiares e do acidente. Y não perde o apetite e X afirma não se importar com a morte da mulher e dos filhos. Por sua vez o Maquinista, cúmplice nesse jogo de indiferença, mostra alívio e afirma que desejava que fossem todos tão compreensivos. A propósito desta passagem do texto, lembramos o quanto Beckett explorou a inércia e a apatia da alma humana derrotada e indiferente perante os males do mundo. Encontramos ainda ecos de Kafka e Camus, que descreveram o homem errante num labirinto cujas leis desconhece, não se esforçando por compreendê-las e aceitando a própria derrota.

Neste universo imaginário, X e Vitelo revelam que o desastre não passa de uma partida da imaginação: um descarrilamento imaginado para fugir à monotonia. Neste ponto temos mais uma vez o eco de Beckett, recordando Gogo e Didi a proporem acções para fugir ao tédio. Esta situação fantástica não é senão uma crítica à sociedade e ao sistema encarrilado, uma apologia da irreverência. A imaginação e a fantasia dão uma explicação lógica ao universo onde a lógica é invertida. Trata-se de um recurso encontrado também em Beckett e Ionesco, no sentido em que há uma estrutura matemática e lógica articulada com o universo absurdo.

A diferença é que se em Miguel Barbosa o absurdo é recorrentemente legitimado/justificado pela fantasia e pela imaginação, no recurso ao metateatro, Beckett e Ionesco não justificam o fantástico. Os homens não se transformam em rinocerontes como resultado de um acto de imaginação. Essa metamorfose é tomada como real, mas há um discurso e uma estrutura lógica que sustentam esse fantástico. Do mesmo modo, Winnie não imagina o seu enterramento na areia, mas articula com a situação insólita um discurso realista e uma acção quotidiana comum. Também Gogo e Didi não esperam

Godot por o terem imaginado, visto que o aparecimento do rapaz o confirma. E devemos ainda recordar que em *La Cantatrice chauve*, Mr e Mrs Martin se deixaram de facto de reconhecer um ao outro, reconhecendo-se através de um diálogo lógico coerente que realça o absurdo das suas vidas.

Em Miguel Barbosa, o absurdo e o fantástico são sustentados pela imaginação, pela farsa, pelo metateatro. Até nas peças mais elaboradas no que concerne o fantástico, como *Os Carnívoros* ou *Uma Flor na Morávia*, onde vários elementos absurdistas não são justificados, o metateatro e a imaginação surgem para explicar a lógica invertida. É este tipo de situação a que assistimos em *Piquenique*, onde as personagens imaginam um descarrilamento:

«**X** – Não houve nenhum acidente. O descarrilamento nunca existiu. É uma dessas tão vulgares como curiosas partidas de imaginação. **Maquinista** (*esperançado*) – Ah! Não houve um desastre?! **X** – Não. Foi o seu mundo, o seu mundo que saiu dos carris. A sua vida é que nunca carrilou. [...] **Vitelo** – Ouça. A que horas passa aqui normalmente o seu comboio? **Maquinista** – Às dez. **Vitelo** – [...] Bem vê, ainda vem a três horas de viagem. [...] O desejo de vir fazer um piquenique comigo, levou-o a conceber um descarrilamento [...]. **Maquinista** – Se bem o compreendo, eu estou neste momento a pensar que vou ter um desastre.»³¹⁷

A crítica é frequentemente tecida através da renovação da linguagem, do desbravar das palavras e dos sentidos. As palavras são exploradas nas suas diferentes dimensões, decompondo os sentidos e variantes da sua fonética, semântica e morfologia. Testam-se os diferentes efeitos sonoros, combinatórias de sentidos e de articulações. Encontramos, deste modo, um eco dos movimentos vanguardistas na exploração das palavras e dos sentidos que nos faz recordar os poetas do Orpheu, o futurismo e o surrealismo:

«**X e Vitelo** – Uh! Uh! Pouca terra. **Maquinista** (*parando*) – Pouca terra!? (*Senta-se*). É pouca a terra? **X** – Chega para todos. Há terra para todos. **Maquinista** – Para quê descarrilar então? **Vitelo** – Mas há os que comem terra. Eu como terra. **Maquinista** – A terra dos outros. **X** (*sentando-se*) – A terra de todos. **Maquinista** – A terra é que nos come a nós»³¹⁸.

Este jogo de palavras à volta da palavra terra servia na realidade uma crítica social ao Estado Novo e ao contexto de latifúndio que se vivia em Portugal nessa época. A desigualdade campo/cidade apontava uma desigualdade de classes que se fazia sentir

³¹⁷ Barbosa, Miguel, *Os Carnívoros, O Piquenique*, Lisboa, Editorial Início, 1960, pp.154-157.

³¹⁸ *Piquenique*, p.156.

de modo premente. Neste sentido, o texto de Miguel Barbosa cria um cenário de sonho e evasão e através da metáfora de um descarrilamento, o dramaturgo parece contestar um sistema encarrilado, onde não havia espaço para a vontade própria e para a liberdade individual: «**Vitelo** – Não se preocupe, não haverá desastre nenhum. Nunca ninguém saiu dos carris pelo facto de os outros o desejarem. Há ditadores que milhões de pessoas... **Maquinista** – Gostavam de ver descarrilar, é certo. **X** – É consolador a gente ter imaginação. Até pode fugir à realidade»³¹⁹.

Na linguagem comum, as expressões «sair dos carris» e «descarrilar» remetem para o significado de «sair da ordem». Neste contexto revelam o desejo de uma inversão da ordem política, do fim da ditadura. Esse desejo é enunciado no quadro de uma fantasia, de um sonho. O descarrilamento é imaginado, como único consolo e fuga da realidade.

Prosseguindo a análise chegamos às peças de Miguel Barbosa que apenas conseguiram ver a cena após 1974. Publicada em 1963, a peça *O Palheiro* foi impedida de ver as tábuas durante cerca de 12 anos. As tentativas de representação no Teatro Nacional D. Maria II e no Teatro Experimental do Porto viram-se frustradas devido à censura do Estado Novo. De facto, o propósito deste texto apresentava-se em moldes bem diferentes do teatro ligeiro conivente com o regime. A peça de Miguel Barbosa propõe fazer reflectir através da absurdidade de um contexto social de desigualdade, onde dois universos antagónicos são confrontados : o de três vagabundos que partilham os seus sonhos e o seu desespero e o de um grupo de alta sociedade que manifesta o seu sentimento de tédio e de vazio. Este universo onírico não conseguiu subir à cena, mas ao criar um universo ilógico e fantástico, próprio do *nonsense* absurdista, dividiu as reacções dos censores. A representação da peça já tinha sido censurada em 1964, com o seguinte comentário agregado ao relatório do censor:

«Voto pela reprovação desta peça pretensamente 'moderna' na sua construção, em que com excessivo mau-gosto o autor pretende estigmatizar os vícios e erros de uma sociedade decadente, à beira do 'fim do mundo', usando para tal uma fraseologia propositadamente demolidora em que as intenções político-sociais são bem patentes»³²⁰.

³¹⁹ *Piquenique*, pp.157-158.

³²⁰ Documento nº7455 do arquivo do Museu do Teatro: Relatório dos censores que reprovaram a representação da peça *O Palheiro* de Miguel Barbosa, no Círculo de Cultura Teatral, 16 de Março de 1964.

Em 1972, a representação foi novamente proibida, mas desta vez, os comentários e votos dos censores dividiram-se. Apesar de a maioria dos votos ter reprovado a peça, dois censores votaram a favor, com cortes. Vejamos os comentários respectivos:

«Parece-me que o texto não está completo pois termina abruptamente na pag. 76 dando ideia de que se lhe seguiriam outras. De qualquer modo porém aprovo a peça para o grupo D os cortes indicados a pags: 16, 17, 18, 21, 49 e 56»;

«Sonhos de vagabundo = a crítica social e incursões à margem da moral sem espectacularidade nem grande veracidade... sem força para ser 'política'. Aprovo para o Grupo D (18 anos) com os cortes (de expressões mais inconvenientes) a pags 18, 19 e 49»³²¹.

No entanto, a estratégia para escapar à censura através do *nonsense* e universo onírico, viu-se frustrada. A maioria dos censores reconheceu na peça uma temática subversiva e a possibilidade de representação afigurava-se uma ameaça aos valores preconizados pelo regime. A representação era considerada inconveniente devido às passagens tidas como violentas e à crítica à Guerra Colonial. Finalmente, não era vista com bons olhos a sátira tecida à volta de figuras históricas como Maria Antonieta e a Rainha de Inglaterra. Apesar de a publicação do texto ter sido autorizada desde 1963, a sua representação em palco mantinha-se proibida. Observem-se os motivos manifestados no relatório de censura que levaram a considerar a passagem para o palco muito menos inofensiva do que a publicação do texto dramático:

«A peça foi proibida em 1964. Insere alusões políticas impertinentes. Ataque sujo a todas as guerras. [...] Referências à Rainha da Inglaterra, com visita ao Canadá, o Filipe, etc., para além de expressões de mau gosto, podem considerar-se ofensivas de um Chefe de Estado estrangeiro. Também uma referência à Rainha D. Amélia... A Maria Antonieta, evocada fantasticamente, é oferecido um trono de palha... Repetem-se palavras porcos. A peça deve continuar proibida»; «Reprovo esta peça pelas suas implicações políticas, sociais e pacifistas»; «Peça de crítica mordaz e por vezes violenta. Reprovo»³²².

É curioso observar que, numa certa medida, os censores reconheceram o impacto da passagem do texto à cena. Ficava evidenciado o valor do teatro enquanto a arte que dá a ver, onde o valor das imagens e das palavras pode surgir ampliado. Ler que a Rainha de

³²¹ Documento nº7455 do arquivo do Museu do Teatro: Relatório dos censores que aprovaram a representação da peça *O Palheiro* de Miguel Barbosa com cortes, 11 de Março de 1972. Cf. Anexos: Imagem 1.

³²² Documento nº7455 do Arquivo do Museu Nacional do Teatro: Relatório dos censores que reprovaram a representação da peça *O Palheiro* de Miguel Barbosa, a 9 e a 20 de Março de 1972. Cf. Anexos: Imagem 2.

Inglaterra tinha um trono num palheiro era aceitável, ver esse trono em cena era inadmissível. As palavras sujas podiam ser lidas, mas de modo nenhum ditas em voz alta. Do mesmo modo, vendava-se a violência que nos era permitida em leitura: não a podíamos escutar nem ver em palco. E curiosamente, o mesmo texto acusado de violência, é acusado de pacifismo. Não se permitia a violência imaginária numa noite de teatro, mas sustentava-se todos os dias a violência no quotidiano, no Ultramar, no pensamento amordaçado.

Como já tivemos oportunidade de referir, este é um dos casos em que a representação é imediatamente proibida após a releitura do texto pelos censores. O texto de 1963 que foi sujeito à releitura está disponível nos Arquivos da Torre do Tombo, contendo os sublinhados dos censores que justificam os seus comentários de reprovação. Se algumas frases e palavras sublinhadas, tais como palavrões, referências à Guerra Colonial e a figuras históricas não suscitam a nossa perplexidade, indo ao encontro dos comentários dos censores, há no entanto certas frases sublinhadas, cujo contexto imaginário e metafórico não fariam suspeitar uma reprovação censória. Vejamos alguns exemplos:

«3º Vagabundo - Mas eu não quero morrer. Mesmo com fome, num telheiro ou metido numa sarjeta, eu quero viver. Tenho o direito...»³²³.
«Maldito mundo! Não há lugar para nós num mundo moderno, organizado»³²⁴.
«Somos uma letra morta no meio de um abecedário para cegos. Carneiros num rebanho. E desgraçado do que quiser sair do rebanho»³²⁵.

Nestes exemplos torna-se evidente a forma severa como a censura suspeitava do teatro, mesmo se o texto circulava. Era apesar de tudo proibido maldizer o mundo em cena, mencionar a fome, a pobreza e a falta de liberdade, quer directamente, quer através de um vocabulário codificado.

Na peça *Os Carnívoros*, Miguel Barbosa cria novamente um universo dramático, onde um grupo de vagabundos é vítima de um abuso de poder. Desta vez, o grupo autoritário é representado por vampiros, uma sátira ao sistema ditatorial. O texto foi publicado em 1964, mas a representação pelo Círculo de Cultura Teatral foi proibida em 1967. De acordo com o relatório do censor, a reprovação da peça justificava-se visto que

³²³ Miguel Barbosa, *O Palheiro*, Lisboa, Best-Sellers, 1963, p.39. Documento nº 7455 do Arquivo da Torre do Tombo. Texto submetido à apreciação dos censores com vista à representação pelo Círculo de Cultura Teatral, reprovado a 10 de Fevereiro de 1964. Cf. Anexos: Imagem 3.

³²⁴ *Id.Ib.*, p.22.

³²⁵ *Id.Ib.*, p.52.

«a pobreza do texto servia preocupações sociopolíticas»³²⁶.

É curioso observar como Miguel Barbosa recriou as personagens dos vagabundos com a mesma profundidade dramática que encontramos na obra de Beckett. A espera, o desespero e o sonho dos excluídos da sociedade são desvendados através de universos ilógicos e fantásticos, em espaços *no man's land*. Reconhecemos além disso outras marcas absurdistas no texto, como seja a caracterização das personagens identificadas ora com uma conotação fantástica (Mocho, Vampiros), ora por funções ou características (Capitalista, Operário, Mestre-Escola, Suícida, Cineasta); a apresentação de situações ilógicas como a aparição da personagem de um mocho pedinte de afectos; a linguagem desarticulada com diálogos improváveis; o espaço fechado onde se dá simultaneamente uma proliferação e negação do tempo, um tempo que passa em vão, num contexto de clausura e imobilidade, também ele uma metáfora da ditadura, como podemos observar na seguinte passagem do texto: «Há sobre a secretária um relógio de ponto, um barómetro e um termómetro, além de uma ampulheta com areia. Tudo lá está para registar o tempo e o funcionário vai constantemente lendo a evolução desse mesmo tempo»³²⁷.

O carácter subversivo do texto revela-se através de diferentes denúncias, na maioria das vezes expressas através de uma linguagem poética e imagens simbólicas, tal como as que surgem no seguinte diálogo entre O Farturas e O Operário: «**O Farturas** - O medo que eu tinha quando me via só, com frio e fome, e me apetecia rasgar a noite em pequenos farrapos, como aquele açúcar que fazem nas feiras à volta de um pau. [...] **O Operário** – A fábrica vomitava pequenos fantasmas, que passavam sentados em nuvens de carvão e se riam de nós, da miséria, da fome»³²⁸.

Noutros casos o tom interventivo surge de um modo mais directo e decodificado como a crítica à falta de informação e liberdade de imprensa («Farturas – Ler o jornal para quê? A gente nunca consegue ler aquilo que gostaria de ler»³²⁹), ou o diálogo entre o Operário e o Capitalista, onde se critica directamente o Plano Marshall: («**O Operário** – Mas o sangue não presta. Ainda temos de pagar por ele. É sangue vendido. É o Plano

³²⁶ Documento do Arquivo da Torre do Tombo nº8500: Relatório dos censores que reprovaram a representação do texto *Os Carnívoros* de Miguel Barbosa no Centro de Cultura Teatral, a 15 de Novembro e a 6 de Dezembro de 1967: «A pobreza do texto dramático, a servir preocupações sociopolíticas tão gratuitamente apresentadas, leva-me a propor a reprovação desta peça». Cf. Anexos: Imagem 4.

³²⁷ Barbosa, Miguel, *Os Carnívoros; O Piquenique*, Lisboa, Editorial Início, 1964, p.11.

³²⁸ *Os Carnívoros*, p.19.

³²⁹ *Os Carnívoros*, p.12.

Marshall»³³⁰), ou ainda o diálogo entre os Vampiros e o Detective, onde se satiriza um sistema de corrupção, fachada e aparências: «**1º Vampiro** – [...] Se tivesse um filho vampiro, ia agradecer ao seu captor, o homem que lhe deixava uma mancha dessas no bom nome familiar? [...] **Detective** – Bem... se prometem interessar-se pelo meu caso... vou fechar os olhos...»³³¹.

De notar que diversas vezes a denúncia quando não recorre a alegorias e metáforas, é expressa através de expressões idiomáticas, como neste exemplo: “manchar o nome”, “fechar os olhos” para criticar um sistema de aparências e corrupção³³².

Ainda a título de exemplo do carácter subversivo da obra, é de observar a réplica em que Mestre-Escola fala em sair do país:

«O Mestre-Escola – Não, não serve de nada reter-me. De qualquer maneira, eu parto. E ao chegar à fronteira, direi que me quero ir embora, que estou cansado de viver aqui. [...] Vou de peito aberto, pelos campos fora, sem medo. E outros virão comigo. Quando chegarmos aos milhares, aos milhões, diremos: ‘Vamos partir’. E nada nos demoverá»³³³.

O final da peça sublinha o desalento perante um sistema político em que se alimenta um ciclo vicioso: os pedintes morrem e Vicente volta a acolher novos pedintes.

A peça *O Insecticida* foi escrita em 1963 e publicada em 1967. Neste texto, Miguel Barbosa põe em cena outro conflito social, entre um patrão e um empregado que pede um aumento de salário durante décadas. Reconhecemos novamente a herança de Beckett e de Ionesco nesta peça, onde o humor se articula com a crueldade, pondo em cena os traços absurdos da realidade. A acção passa-se num país imaginário, revelando um onirismo, recorrente no autor. Outras marcas da dramaturgia ionesquiiana podem ser reconhecidas pelo ambiente caótico, criado através de uma música de fundo, com ruído de insectos, cortado com barulho de pulverizações. Personagens sem nome (A e B) revelam a crítica de um movimento de desumanização: «**A**- Assistentes não são pessoas. São câmaras, máquinas, porcas de toda uma mesma máquina. **B**- Mas, senhor chefe, eu não sou uma máquina!»³³⁴.

³³⁰ *Os Carnívoros*, p.14.

³³¹ *Os Carnívoros*, p.51.

³³² Desenvolvemos este tema no seguinte artigo: Firmo, Catarina, « Des mots en temps de censure. Langage codifié dans le théâtre de l'absurde portugais » in Araújo Carreira, Maria Helena, (dir.), *L'Idiomaticité dans les langues romanes*, Saint Denis, Université Paris 8, Travaux et Documents 48, Université de Paris 8 - Vincennes St. Denis, 2010, pp.105-114.

³³³ *Os Carnívoros*, p.55.

³³⁴ Barbosa, Miguel, *O Insecticida; Uma Flor na Morávia; Muro Alto*, Lisboa, Editorial Início, 1967, p.9.

Damos ainda conta de uma negação da temporalidade, comum às dramaturgias de Beckett e Ionesco. O tempo é passado em vão, numa acção imóvel. Durante anos o empregado pede aumento, sem conseguir ver a sua situação modificada.

Os diálogos entre o empregado e o patrão tecem uma crítica mordaz aos valores preconizados pelo Estado Novo : o espírito de sacrifício, a abnegação e a modéstia, a exaltação da humildade, da ordem e da disciplina, numa hierarquia rígida.: «Os senhores deviam ficar mais tempo de pé. Os senhores precisam de disciplina. Sem disciplina não há organização. Passam demasiado tempo sentados! E isso é o princípio da indolência [...] Quem não tem dinheiro não tem vícios»³³⁵.

Como já tivemos oportunidade de referir, a utilização de expressões idiomáticas e provérbios surgia recorrentemente nos textos dos autores do absurdo como estratégia para camuflar uma crítica social. Assim, com a utilização do provérbio «Quem não tem dinheiro não tem vícios» manifesta-se a crítica nesta réplica através da ironia e da situação insólita, exprimindo a severidade e o excesso desses valores até ao ridículo. A este propósito, parece-nos oportuno referir a seguinte reflexão de Jean-Claude Anscombre: «Un proverbe n'est pas destiné à fournir de l'information par lui-même. Il sert au contraire de cadre et de garant à un raisonnement. [...] Le proverbe recouvre un principe général de raisonnement»³³⁶.

O estilo metafórico que caracteriza a forma proverbial contribuía para camuflar a denúncia implícita. O provérbio, como expressão cristalizada e consensual permitia os dramaturgos do absurdo tecerem o seu ponto de vista pessoal e subversivo.

O texto *O Insecticida* termina mantendo o tom irónico, através do qual é tecida uma importante denúncia do regime ditatorial. Ao fim de 25 anos, o empregado, perante a resposta negativa do chefe, revolta-se novamente e insinua matá-lo, mas muda prontamente de estratégia e começa a bajulá-lo com elogios semelhantes aos que se proferiam na propaganda salazarista relativamente ao Chefe de Estado: «A sua modéstia... no viver e até no trajar! Espírito probó... a poupança até de palavras... Um

³³⁵ *O Insecticida*, pp. 10-13.

³³⁶ Anscombre, Jean-Claude, « Proverbes et formes proverbiales : valeur évidentielle et argumentative », *Langue française* 102, Paris, Larousse, 1994, p.106.

coração enorme... uma inteligência refinada e rara...»³³⁷. Perante esta enumeração de elogios, o chefe dá-lhe finalmente o aumento.

Os últimos textos produzidos antes da Revolução de Abril são *O Tecni-Homem* e *As Máquinas Assassinas*. A peça *O Tecni-Homem* é publicada em 1973, na revista *Teatro em Movimento*. O texto lança-nos num cenário futurista, onde a acção surreal decorre em torno das personagens Homem, Mulher, Velho, Cego, Criança, 1º Condutor, Eco, 2 ou 3 Robots e Coro. Numa estrada caótica, as diferentes personagens procuram alcançar-se umas às outras, sendo obrigadas a enfrentar o trânsito. Em vários momentos dá-se o confronto entre homens e robots e no fim do texto dá-se a simbiose do humano com a máquina, quando a Mulher dá à luz um monstro com traços simultaneamente humanos e mecânicos. O texto recorda-nos *Rhinocéros* de Ionesco, por convocar o inumano e o autómatos, num contexto fantástico. Segundo Sebastiana Fadda, Miguel Barbosa inaugura com o *Tecni-Homem*, uma linha “apocalíptico-surreal”, continuada com os textos *Irineu do Morro* e *Como os Ratos Destruíram Nova Iorque*.

A peça *As Máquinas Assassinas* é escrita em 1973 e corresponde ao início de uma fase de produção dramática ligada a um género mais interventivo. Num único cenário que se mantém do início ao fim da peça temos como personagens Hitler, 3 funcionários, Himmler, Mulher e uma dezena de figurantes. Nesse cenário estamos diante de uma polivalência de elementos cénicos e de efeitos visuais e sonoros: «Há balões com a cara do Führer que caem do tecto, papelinhos, tirinhos, grupos que vêm cantar loas ao Führer e que este agradece, ‘homens-sandwiches’ que passam com a fotografia do Führer e com dizeres sobre as virtudes da raça e do nazismo, etc»³³⁸. Durante toda a peça, Hitler está num plano diferente do das outras personagens, à excepção de Himmler e da Mulher. O plano de Hitler confere ao espectáculo uma dinâmica maquinal e modernista: «Hitler sentado sobre um pedestal que desce e sobe e fica a meio da sala ou do cenário [...]. Por vezes, atravessa a cena num ‘chariot’ que percorre a plateia. Outras vezes, pendura-se num sistema de roldanas e voa pelo palco, ou dá a ideia de um macaco enjaulado tentando rebentar as grades»³³⁹. Durante o primeiro plano cénico, Hitler procura justificar as atrocidades dos seus actos, com um discurso delirante e escabroso. Todos os diálogos

³³⁷ *O Insecticida*, p.28.

³³⁸ Barbosa, Miguel, *As Máquinas Assassinas e Cuidado! Não Pisem a Flor de Abril*, Alfragide, Acrópole, 1977, p.17.

³³⁹ *As Máquinas Assassinas*, p.17.

são tecidos num tom cómico e insólito: «Damos férias, subsídios, folhetos ilustrados até para casos de impotência comprovada»³⁴⁰.

A peça foi publicada em 1977 pela editorial Acrópole e levada à cena em 1978 pelo grupo de teatro Seiva Trupe no Porto. Na crítica de Fernando Midões lemos que neste espectáculo: «a inventiva e o humor se entrelaçam para nos oferecerem arrasadoramente a desmistificação do nazismo. Pela primeira vez se dá conta da influência brechtiana, nova etapa da dramaturgia de Barbosa»³⁴¹.

No entanto, e apesar da aproximação com o teatro brechtiano estabelecida por vários teóricos e críticos e notória na concepção do espectáculo do Seiva Trupe, a peça revela uma confluência de géneros dramáticos, inclusivamente no que diz respeito a certas marcas absurdistas, pelo discurso delirante e insólito, pela crítica mordaz e cómica e pela inclusão de diferentes planos e sobreposição de elementos cénicos que contribuem para gerar uma atmosfera caótica e fantástica, onde a lógica é constantemente invertida.

Merecem também referência as peças escritas antes de 1974, sem projecto de representação. Em *Uma Flor na Morávia*, o onirismo e a fantasia são projectados através de um país imaginário, onde um grupo de personagens destituídas de identidade são designadas por Senadores democráticos daltónicos numerados de 1 a 7, à excepção do 5º que é Senador Democrático Opositor. Trata-se de uma metáfora, onde se traduz a crítica ao estado totalitário: a personagem que manifesta oposição é a única que não tem problemas de visão. O absurdo é ainda observado pelo desdobramento das personagens em diferentes funções/identidades. O cenário relembra-nos alguns elementos da dramaturgia de Ionesco, pela animização e proliferação dos objectos, neste caso presos com correntes e cadeados, numa evidente crítica ao estado repressivo salazarista: «vivemos numa prisão. Até as canetas estão presas! Não querem que a gente escreva...»³⁴².

Dentro dos aspectos interventivos do texto, encontramos ainda uma clara crítica a Hiroshima, questionando a condição humana perante a eminência atómica: «se ao menos me deixassem lançar a bomba... Demonstrava-se que somos pequenos, mas atómicamente fortes»³⁴³. De notar igualmente a denúncia do movimento Ku-Klux-Klan

³⁴⁰ *As Máquinas Assassinas*, p.39.

³⁴¹ AA.VV., Programa do espectáculo *Máquinas Assassinas*, encenação de Estrela Novais, interpretação de Alfredo Correia, António Fonseca, Augusto Martins, Augusto Morais, Josefina Ungaro, Luís Correia, Rui Madeira, Seiva Trupe, Porto, 1978.

³⁴² Barbosa, Miguel, *O Insecticida; Uma Flor na Morávia; Muro Alto*, Lisboa, Editorial Início, 1967, p.35.

³⁴³ *Uma Flor na Morávia*, p.35.

(«1º S.D.D. – [...] (*Põe um capuz da Klu-Klux-Klan na cabeça e empunha uma cruz*). Mal iria este país se não houvesse de vez em quando um preto ou um pele-vermelha Sioux para linchar. Linchemos os pretos e os judeus»³⁴⁴) e certas alusões à guerra fria: «vão vender o país a metro aos americanos. E depois aos russos»³⁴⁵.

Tal como no teatro de Beckett, damos conta de uma negação da temporalidade: «O tempo! Temos de matar o maldito tempo...»³⁴⁶. O tempo negado dá lugar a situações de imobilidade. Quando o 2º Senador Democrático daltónico engole uma microbomba tem de permanecer sentado para não explodir. Os outros obrigam-no a manter-se sentado e começam um jogo para se entreterem durante a situação de imobilidade. Neste metateatro tece-se mais uma vez uma crítica ao sistema repressivo: «5º S.D.O. – Não. É o medo de tudo, da vida, do amanhã. Qualquer coisa de grande, de mole, gelatinoso, que me destrói a própria carne»³⁴⁷. Atente-se que nesta crítica ao sistema político de repressão estadonovista, encontramos a denúncia da vigilância policial nos espectáculos: «Há entre a assistência algum polícia?»³⁴⁸. Podemos supor que o efeito desta réplica em palco teria um impacto bem mais amplo do que aquele que sugeria a leitura do texto.

A crítica ao Estado ditatorial apoia-se ainda na fronteira entre o real e o irreal, temática recorrente na dramaturgia absurdista, para denunciar a fronteira entre a mentira e a verdade:

«5º S.D.O. – Começamos por saber que são mentiras, mas com o tempo e a repetição acabamos por aceitá-las como verdades. [...] Acabamos por não saber destrinçar a realidade da fantasia. Tudo se mistura. [...] é a maldita propaganda, a mentira cientificamente arranjada para nos convencer de tudo, levar-nos a acreditar em tudo... até nos sabonetes ‘Fedor’»³⁴⁹.

O recurso a metáforas para denunciar a falta de liberdade é igualmente um traço comum na dramaturgia portuguesa absurdista. Atente-se no próximo exemplo onde se manifesta esse recurso através da imagem da sombra:

«5º S.D.D. (*seguido pelas sombras*) – Fui um homem sem sombra! Mas já não podia viver sem o medo e a opressão! Já não sabia ser livre. Era demasiado tarde para viver sem medo. (*Anda seguido por sombras*). E por ironia, agora tenho várias sombras: a fome, a opressão, a miséria»³⁵⁰.

³⁴⁴ *Id. Ib.*, p.56.

³⁴⁵ *Id. Ib.*, p.34.

³⁴⁶ *Id. Ib.*, p.35.

³⁴⁷ *Id. Ib.*, p.55.

³⁴⁸ *Id. Ib.*, p.55.

³⁴⁹ *Id. Ib.*, p.66.

³⁵⁰ *Id. Ib.*, p.74.

O Paraíso reencontrado é uma peça dedicada a França. Miguel Barbosa explica que «Esta peça, escrita e em parte representada em 1962, foi actualizada em fins de 1968 e princípios de 1969; expurgada de todos os exageros da farsa, é uma afirmação de fé nos destinos dos deuses e dos homens»³⁵¹. O cenário é de novo um palco deserto, onde damos conta de um tabuleiro de xadrez com um cavalo e dois peões. As personagens movem-se como peças do jogo e entram e saem à medida que o Anjo e o Diabo falam nelas. Segue-se um diálogo entre o Anjo e o Diabo e uma discussão sobre as divergências que os separam. O Diabo por várias vezes propõe ao Anjo jogar xadrez ou beber vinho. O Anjo recusa, austero e conservador. O discurso do Diabo tem um tom engajado e mostra-se contra o sistema: «Céus! Um Anjo católico e ainda por cima reaccionário»³⁵²; «Nós vamos pelas músicas de protesto... destruidoras.... Anti-sociais [...] Parte-se tudo! Há crimes! Revoluções!»³⁵³; «Eu não tenho medo de falar porque nada mais posso perder. Sou livre! Mas os nossos deuses... esses, sim, perdem-se em lutas!»³⁵⁴. Do mesmo modo, a crítica à Igreja católica e a crítica social são tecidas pelo Diabo: «Há muito que desconfiava. Lá em cima tiram a iniciativa às pessoas, escravizam-nas, tornam-nas autómatos»³⁵⁵; «Diabo – Os anjos não sabem perder. Talvez rebentasse uma revolução proletária e perdesse o direito ao subsídio de férias»³⁵⁶. Seguem-se ainda a crítica à censura, à falta de cultura e apologia da ignorância estadonovista:

«**Diabo** – Isso é influência da literatura que vos deixam ler. [...] Que eu saiba até proibem as obras de Shakespeare. Anjo – é mentira [...] ultimamente já lemos sem ser à socapa *O amante de Lady Chatterly* e o *Marquês de Sade*»³⁵⁷; «**Barbeiro** – Há maior felicidade do que não ser obrigado a pensar e a ter de decidir qualquer coisa»³⁵⁸; «**Barbeiro** – Excelência, a arte afasta o homem da felicidade, não só porque lhe mostra problemas que não conhecia ou não pensava, como também o leva a perigosas comparações... O homem só é feliz na mediocridade»³⁵⁹.

O facto de ser o Diabo a tecer a crítica denuncia a injustiça institucional: «**Diabo** – Vocês apoiam todas as ditaduras. [...] **Anjo** – é mentira. Nós apoiamos a ordem mas não

³⁵¹ Barbosa, Miguel, *O Paraíso Reencontrado*, Alfragide, Galeria Panorama, 1970, p.11.

³⁵² *Id. Ib.*, p.17.

³⁵³ *Id. Ib.*, p.20.

³⁵⁴ *Id. Ib.*, p.27.

³⁵⁵ *Id. Ib.*, p.16.

³⁵⁶ *Id. Ib.*, p.15.

³⁵⁷ *Id. Ib.*, pp.38-39.

³⁵⁸ *Id. Ib.*, p.52.

³⁵⁹ *Id. Ib.*, p.53.

a tirania. Não somos porém anárquicos como vocês... [...] **Diabo** - Jesus também foi anarquista. **Anjo** – Quando homem, talvez, mas não como Deus. O firmamento tem regras fixas, leis divinas a que nem os deuses se podem escusar»³⁶⁰. Atente-se ainda na cena em que os peões pretos, movidos por Diabo, se revoltam, apelando à revolução, ao mesmo tempo que os peões brancos, movidos por Anjo, pronunciam um discurso que defende o sistema vigente: «**Peão Preto** - Viva a liberdade! Fora com a ditadura dos congelados! Fora com os presidentes feitos no laboratório! Deixem-nos ser senhores do nosso miserável destino. [...] **Peão branco** (*Avança como um autómato e fica recitando um slogan diante do peão preto*) - Só na ordem e na estabilidade se consegue a felicidade»³⁶¹.

Por fim, damos conta do facto de as indicações cénicas apresentarem importantes semelhanças com o teatro de Ionesco, especialmente através da última frase, na animização dos objectos e do mobiliário, na concepção do espaço, na introdução de dinâmicas que remetem para o bailado e para o circo: «Segue-se um alegre bailado de libertação, sendo essa ideia [...] dada de várias maneiras, como libertar de roupas e o queimar de ídolos. O bailado é dentro e fora do tabuleiro de xadrez por todo o teatro, no espaço, se necessário com equilibristas, trapezistas, etc. É essencial que o próprio mobiliário participe nele»³⁶².

Esta didascália de Miguel Barbosa relembra-nos a afirmação de Ionesco em *Notes et contre notes*: «On peut tout oser au théâtre, c'est le lieu où on ose le moins»³⁶³. Concluimos com a ilustração desta didascália e a análise dos textos analisados anteriormente que o teatro de Miguel Barbosa, impedido de ver o palco pela censura, constitui um terreno rico para a experimentação cénica e a concretização de novas práticas contemporâneas.

³⁶⁰ *Id. Ib.*, pp. 56-57.

³⁶¹ *Id. Ib.*, pp. 67-68.

³⁶² *Id. Ib.*, p.118.

³⁶³ Ionesco, Eugène, *Notes et contre notes*, p.83.

2- Augusto Sobral – Entre o absurdo e o mito

Augusto Sobral apresenta um percurso artístico multifacetado, onde além de arquitecto e dramaturgo se revelou enquanto actor, cenógrafo, pintor, ilustrador, encenador, tradutor e dramaturgista. Duarte Ivo Cruz refere-se ao carácter multidisciplinar da sua dramaturgia, a propósito da peça *O Borrão*:

«Eis um artista plástico [...] que no teatro encontra uma expressão criacional, plástica e rítmica. As experiências de cenógrafo e de actor amador terão contribuído para a visão conjuntural de uma arte, que só deve na verdade ser cultivada por quem aprender desde o início, a sua complexíssima gramática»³⁶⁴.

À semelhança dos outros autores em análise, Augusto Sobral foi integrado na nova geração de dramaturgos que surge nos anos 60. A peça *O Consultório* foi representada nas matinés do Teatro Nacional D. Maria II, durante o ciclo “Teatro de Novos para Novos”, em 1961³⁶⁵. A peça *O Borrão* foi incluída na antologia *Novíssimo Teatro Português*, sendo representada pelo Cénico de Direito da Universidade de Lisboa em 1961, no Teatro Capitólio³⁶⁶ e reposta no ano seguinte pelo Teatro de Bolso do Clube Estefânia, juntamente com a peça *Não Chove em Vilar de Pedra* de Agostinho Macedo e Carlos Manuel Rodrigues. No programa do espectáculo do Clube Estefânia é mencionado o facto de se tratar de um evento empenhado na divulgação da nova geração de autores: «No intuito de divulgar a obra dos novíssimos autores portugueses, o Teatro de Bolso repõe em cena as duas mais discutidas peças de vanguarda estreadas o ano passado»³⁶⁷.

Relativamente às peças escritas durante as décadas de 50 e 60, se os textos *O Borrão* (1960) e *O Consultório* (1957) são facilmente integráveis na estética absurdistas, o mesmo já não se poderá dizer a propósito de *D. Sebastião* (1957) ou *Os Degraus* (1964). Em ambas se dá a reescrita de mitos postos em palco, num teatro de situações realista, com diálogos num estilo discursivo expressamente interventivo, sem subterfúgios,

³⁶⁴ Cruz, Duarte Ivo, *Introdução ao Teatro do Século XX*, Lisboa, Espiral, 1969, p.190.

³⁶⁵ 2º espectáculo do ciclo “Teatro de Novos para Novos”, com os textos *O Consultório* de Augusto Sobral e *O Pescador à Linha* de Jaime Salazar Sampaio com encenação de Artur Ramos. A peça *O Consultório* foi representada a 2 de Junho de 1961.

³⁶⁶ Com encenação de Morais e Castro, representado a 16 de Março de 1961. O espectáculo foi galardoado com um prémio no Festival de Lyon.

³⁶⁷ AAVV, Programa do espectáculo *O Borrão*, encenação de Carlos Manuel Rodrigues, interpretação de Victor Azevedo, Agostinho Macedo e José António Sila, Teatro de Bolso do Clube Estefânia, Lisboa, 28 de Abril de 1962.

prescindindo da linguagem codificada dos outros textos. O apelo ao lado irracional e onírico do ser humano, característico da estética absurdista é explorado apenas do ponto de vista ético e ideológico.

Em *D. Sebastião*³⁶⁸ apresenta-se um drama histórico que nos recorda o teatro de Garrett, trazendo para a cena o conflito do homem perante as forças do poder representadas pela Igreja. A crítica à época ditatorial é evidente e como sublinha Sebastiana Fadda «quase quatro séculos separam as vicissitudes relatadas e a redacção da peça, mas decerto o ambiente replica-se mais uma vez em relação às atinências com o Portugal salazarista. A escolha do tema e o tratamento que lhe é reservado são clara e absolutamente intencionais»³⁶⁹. Tal crítica é notória na seguinte réplica de Martim Vaz, onde se dá conta da revolta da personagem pela falta de liberdade, pelo peso do medo que atrofia a acção humana, numa associação que expressa a clara denúncia que é tecida neste texto ao regime fascista:

«O medo já vive dentro das nossas almas. Somos leões de garras cortadas só porque se nos escapa o sentido que a vida possa ter. Nascemos com o medo nas entranhas. O medo moldou a forma dos nossos desejos. [...] O medo de vos tornardes no denunciante de um velho que vos tem por amigo e que [...] segue afinal a mesma lei e a mesma fé que vós quereis defender com tanto zelo. [...] Vivemos todos a tremer de medo, uns diante dos outros, a postos como cães»³⁷⁰.

Os Degraus retoma o estilo dramático da tragédia clássica e relembra-nos *Les Mains sales* de Sartre em certos momentos, ao pôr em palco o questionamento ideológico do indivíduo e o fracasso dos sistemas políticos. No prefácio da peça, Fernando Midões refuta a relação entre Augusto Sobral e Ionesco, defendendo que apesar de alguns elementos ionesquianos serem reconhecidos no texto, como a fragmentação do diálogo e o total desrespeito das regras aristotélicas, o humor do dramaturgo se liga mais ao «humor-sensibilidade que disfarça ternura humana de Tchekhov e Raúl Brandão» do que ao «humor fundamentalmente non-sense de Ionesco». E acrescenta o facto de se tratar de um teatro de participação social que se afirma de um modo directo: «Não há desconhecimento da problemática, do estar no mundo, do envolvente do homem de hoje.

³⁶⁸ Sobral, Augusto, *Teatro*, Lisboa, INCM, 2001. Todas as peças citadas do autor se reportam a esta edição.

³⁶⁹ Fadda, Sebastiana, «O Teatro e os seus Múltiplos» prefácio a Sobral, Augusto, *Teatro*, Lisboa, INCM, 2001, p. 11.

³⁷⁰ *D. Sebastião*, pp.40-41.

Há sim, participação e comunhão serenamente reais e construtivas, sob o primado da Arte»³⁷¹.

Tal participação social é expressa na seguinte fala do Coro que mostra o conteúdo inconveniente do texto durante a época em que foi escrita (1964):

«Ó homem esperto e razoável. Homem que sendo inimigo de homem dominas e impões um sentido de homem ao teu semelhante. Homem que esmagas todo aquele que queira passar acima da medida que tu próprio lhe impuseste, por força de uma realidade que aceitaste. Homem que nos dá a idade da razão. Tirano! [...] Todos te odiamos... Mas o medo que temos uns dos outros é a grande pedra do teu pedestal»³⁷².

Não nos surpreende portanto, o facto de a representação deste texto ter sido proibida pela censura, tendo em conta que se trata de uma contestação evidente dirigida ao estado ditatorial que se vivia na altura. Como indica Sebastiana Fadda, trata-se de um texto caracterizado pelas preocupações sociais, «onde é proposta uma moderna metáfora do mito prometeico em que se manifesta uma discordância directa à ordem imposta pelo regime fascista»³⁷³.

No entanto, apesar da crítica interventiva, não deixa de ser um texto, onde se afirma o fracasso das ideologias, como se ilustra na seguinte fala de Prometeu:

«Estes tipos que têm todas as ideias do mundo na cabeça, todas as reformas a fazer e que se limitam a sobreviver exactamente como os que têm a cabeça oca, a medir os gestos cada vez mais pequeninos até que ninguém veja os gestos, mas eles sintam que o fizeram. [...] Ainda bem que não sou Prometeu. Ainda bem que não dei mais do que o máximo da minha consciência de simples mortal [...]. Ainda bem que não sou um deus»³⁷⁴.

De facto, apesar de o texto apresentar uma estrutura que ao contrário de *O Borrão* e *O Consultório* se desvia de um modo geral da estética absurdista, a conclusão de Prometeu denuncia, como o teatro de Ionesco e Beckett, a fragilidade da condição humana, a desumanização do indivíduo, em que o lado mecânico se sobrepõe ao lado sensível e racional, assinando uma apologia do anti-herói, como se reconhece na seguinte passagem:

³⁷¹ Midões, Fernando, prefácio à peça *Os Degraus* in Sobral, Augusto, *Teatro Completo*, Lisboa, INCM, 2001, p.130.

³⁷² *Os Degraus*, p.167.

³⁷³ Fadda, Sebastiana, «O Teatro e os seus Múltiplos» prefácio a Sobral, Augusto, *Teatro*, Lisboa, INCM, 2001, p.18.

³⁷⁴ *Os Degraus*, pp.174-175.

«Para quê esta coisa toda? Se nem somos nós que dizemos quem somos. Se em nós nada nos garante a nossa própria identidade. [...] Não somos Deuses! Nem génios nem coisa nenhuma. [...] Somos contingentes, fracos. [...] Entraste na paisagem. Desapareceste. Fazes parte das árvores e dos rios, murchas, secas, renasces, desapareces e voltas a aparecer como os frutos que mirram nas copas das árvores até ficarem secos e inúteis. [...] Se a humanidade é só isto, maldita humanidade! [...] Medo! Medo! Medo! [...] Em cada noite ao chegar a casa subo uma escada. É a escada que me leva ao quarto onde durmo. Subo-a cada madrugada. Que tem isso de especial? É mecânico, mecânico, absolutamente mecânico»³⁷⁵.

Augusto Sobral escreveu ainda quatro textos durante o Estado Novo que não abordamos na nossa análise. É o caso do texto *Madalena*, escrito em 1953 e inédito, considerado pelo autor como «um fruto incipiente desprovido de virtudes específicas, a não ser as que podem ter os meros exercícios»³⁷⁶. É ainda o caso dos textos inacabados *I Corelli* (1962), *O Bigode* e do texto inédito *Le Cottillon des Galants* (1970).

Na impossibilidade de nos dedicarmos a uma abordagem destas peças inacabadas e inéditas, impõe-se a tarefa de nos concentrarmos nos textos *O Consultório* e *O Borrão*, produzidos em época ditatorial. Propomos, à semelhança do estudo dos outros autores presentes no nosso corpus de análise, proceder ao levantamento dos traços absurdistas observados nos textos que por sua vez se relacionam não raro com o seu carácter interventivo e subversivo.

A peça *O Consultório* apresenta um drama psicológico decorrido no consultório de um psiquiatra, onde se encontram na sala de espera três pacientes (um casal e um rapaz) e uma empregada. Entre os pacientes, conta-se um casal que não consegue ultrapassar a morte do filho, criando situações ficcionais como se ele estivesse vivo. Inicialmente é o elemento masculino do casal que manifesta sinais de delírio. À semelhança das personagens ionesquianas é assaltado pelas falhas de memória e pela perda de referências temporais, como se verifica nesta passagem, em que procura lembrar-se do aniversário do filho: «Ele vai fazer 21 em 13 de Janeiro (*Contando pelos dedos*) Janeiro, Fevereiro, Março... Hum, hum, hum, Julho e Agosto. 22? Disse 22? Sete meses e nove dias mais velho»³⁷⁷. De notar ainda a passagem em que o Senhor confronta o Rapaz, com o facto de ele não ter acreditado na notícia que leu no jornal: «*O Senhor segue com a vista o pulso que o Rapaz tem ligado. Este, logo que se apercebe disso,*

³⁷⁵ *Os Degraus*, pp.177-180.

³⁷⁶ *Apud* Fadda, Sebastiana, «O Teatro e os seus Múltiplos» prefácio a Sobral, Augusto, *Teatro*, Lisboa, INCM, 2001, p.8.

³⁷⁷ *O Consultório*, p.79.

procura estendê-lo. Senhor – O senhor não acreditou. Rapaz – Como? Senhor – Acreditou? Rapaz – Em quê? Senhor – Nessa notícia. [...] Rapaz – Pois com certeza que não. Senhor – Pudera! Nem ninguém acredita»³⁷⁸.

Neste diálogo, a pergunta inesperada do Senhor acaba por ser levada a sério pelo Rapaz que admite não ter acreditado na notícia que acabou de ler. Na verdade, o que aparentemente surge como uma pergunta delirante e absurda acaba por se revelar como uma denúncia certa da época ditatorial em que se vivia, no momento em que a peça foi escrita. De facto, não era possível na altura acreditar nas notícias que se liam nos jornais, tendo em conta a existência da censura e da pressão política que se fazia sentir na imprensa portuguesa durante o Estado Novo.

A partir de um diálogo com o Rapaz, compreendemos que também a Senhora põe em causa a sua lucidez, ao admitir que faz crer ao marido que o filho ainda vive e ao desejar acreditar nas mentiras que conta, como consolo da sua própria dor: «**Senhora – Qual cura? Quem é que nos pode curar? Rapaz – Nos pode curar? ... Mas a senhora? Senhora – Chego a não ter a certeza. Só desejava acreditar mais quando invento as mentiras. Inventar de maneira a que acreditássemos os dois**»³⁷⁹.

Quanto ao Rapaz, afirma ter caído de um cavalo para justificar a ligadura que traz no pulso, mas à medida que a acção vai decorrendo, apercebemo-nos que na origem dessa ligadura está uma tentativa de suicídio. O Rapaz acaba por ceder ao mundo ficcional do casal, gerando-se uma situação de metateatro em que ele finge ser filho deles. Quando o médico chega, nenhuma das personagens pretende ser atendida. O devaneio e o sonho são a escolha última das personagens como conforto da sua dor, prescindindo da terapia institucional. A peça conclui-se nesta apologia ao lado irracional e sonhador do indivíduo. Esta conclusão vai ao encontro do diálogo em que o Rapaz confessa à Empregada as suas preocupações sobre a natureza humana, angustiado pela hipocrisia do mundo onde vive, onde «*todos deveriam passar para dentro de si próprios*»: «**Rapaz – Todas as pessoas se deviam passar assim para dentro umas das outras como aquela senhora e aquele senhor. [...] Se as pessoas se dessem inteiras... às vezes, se alguém nos tomasse nos braços sem nós sabermos quais eram os nossos braços...**»³⁸⁰.

A partir deste diálogo, o Rapaz põe em causa a competência do psiquiatra para compreender a sua angústia e acaba por se abandonar ao universo fictício do casal.

³⁷⁸ *O Consultório*, pp. 78-79

³⁷⁹ *O Consultório*, p.86.

³⁸⁰ *O Consultório*, pp.89-90.

Curiosamente, a crítica publicada no *Diário de Notícias* ao espectáculo *O Consultório*, que teve lugar em 1961 no Teatro Nacional D. Maria II, manifesta um ponto de vista positivo acerca do desfecho desta peça:

«O espectáculo abriu com *O Consultório*, ensaio de farsa melodramática de Augusto Sobral. Três doentes aguardam a vez de ser recebidos pelo médico. Mas acabam por renunciar à consulta, porque a solidariedade humana naquela tarde pôde dar-lhes a paz e um novo sentido da vida, que nem todas as mezinhas deste mundo seriam capazes de lhes proporcionar»³⁸¹.

Na mesma crítica são ainda tecidos generosos elogios ao cenário de Sena Silva: «Esplêndido cenário de Sena Silva a transmitir-nos o ambiente desolado e frio das salas de espera, muros de desespero para abafar as dores humanas»³⁸².

A propósito do mesmo espectáculo, a crítica de Urbano Tavares Rodrigues publicada no *Diário de Lisboa* chama a atenção para um conjunto de problemáticas que novamente aproximam o texto da estética do absurdo:

«Cai o pano sem que o piedoso equívoco se desfaça e a peça de Augusto Sobral nada mais nos diz. A alguns parecerá pouco. Talvez. Entretanto, lá se encontra, estilizado o drama da solidão dos homens e a contiguidade dos mundos da razão e da loucura, bem como esse sentimento da vida absurda, que dir-se-ia ser a própria atmosfera em que respira o moço protagonista. Solução, é claro, nenhuma. Apenas uma ilustração de encontros e desencontros. Nessa pista afigura-se-nos curiosa também a figura da empregada, a única que engrena a distração das suas rotinas e assim se desvia das perguntas monstruosas que a vida faz nascer e para as quais o autor parece insinuar que não há outra resposta que não seja a da auto-ilusão»³⁸³.

Em *O Borrão* estamos novamente diante de um palco onde o *nonsense* surge como elemento constante da situação cénica. A peça começa com o discurso de um conferente que discorre frases sem sentido, numa linguagem desarticulada e incompreensível. Dir-se-ia uma enumeração de frases tipo e expressões retóricas que inevitavelmente não captam a atenção da audiência que vai partindo progressivamente:

³⁸¹ AAVV, “Teatro Nacional D. Maria II – *O Consultório* e *O Pescador à Linha*” in *Diário de Notícias*, 3 de Junho de 1961.

³⁸² *Id. Ib.*

³⁸³ Rodrigues, Urbano Tavares, «Teatro de Novos para Novos, no D. Maria II» in *Diário de Lisboa*, 3 de Junho de 1961.

«E de facto parece ser essa poética que dimana das coisas que nos dá significado [...] Pois como já tinha tido ocasião de mencionar, nada me parece tão seguro na incerteza destes dias como a subjectividade anímica. [...] E de resto que nos importa? Pois não é o homem essencialmente... [...] Não é o homem essencialmente... [...] Não é o homem essencialmente, dizia eu, um aglutinado?»³⁸⁴.

Após este discurso do Conferente, um velho permanece só na sala. Ao aperceberem-se da presença do Velho, o Conferente e o Presidente tecem considerações sobre ele, imaginando que se trata de um escritor. Quando o Velho os interpela, o Presidente e o Conferente iniciam um diálogo, onde retomam o discurso incoerente e sem sentido, acabando por enumerar diferentes figuras históricas:

«**Conferente** – [...] Seja o senhor, quem for... [...] elemento vivo de uma sociedade em decomposição... **Presidente** – E que seria dos verdadeiros homens uns sem os outros? **Conferente** – De Robespierre sem Marat. **Presidente** – De Marat sem Robespierre. **Conferente** – De Danton sem Marat e Robespierre. **Presidente** – De Marat e Robespierre sem Danton. **Conferente** – E César... **Presidente** – César e Cleópatra. **Conferente** – E Pompeu e Crasso. E Churchill, Roosevelt e Staline»³⁸⁵.

Num dado momento, o Presidente exclama entusiasmado que nunca se chegou a fazer um avião a vapor. Toma essa afirmação como uma maravilhosa descoberta e pede ao Velho que registre a ideia. É nesse momento que o Velho deixa cair um borrão na folha de papel, partindo para um lamento inconsolável. Ao tentar confortá-lo, o Conferente e o Presidente acabam por descobrir a propósito do Velho que não se trata de um escritor, mas sim de um guarda-livros. A cena torna-se de repente um tribunal, onde o Presidente interroga o Velho e o Conferente procura defendê-lo. No decorrer deste interrogatório, o Velho exclama desesperado a sua vontade de morrer. Esta declaração dá lugar a uma nova situação cénica em que o Conferente e o Presidente procuram convencê-lo a viver. Aqui residirá a grande ironia do texto. As duas personagens que exploram durante toda a peça diálogos sem sentido tornam-se responsáveis por transmitir o sentido da vida a um velho sem esperança.

Trata-se de um texto que expõe o fracasso da linguagem a ilustrar a derrota do homem na sua capacidade de comunicar e se relacionar com os outros, sem forma de escapar à solidão e ao vazio. Sebastiana Fadda refere-se a este aspecto do texto,

³⁸⁴ *O Borrão*, pp. 105-106.

³⁸⁵ *O Borrão*, p.110.

sublinhando o facto de a proliferação da palavra surgir para paradoxalmente esvaziar o significado das coisas que são mencionadas:

«Quanto maior a verborreia, menor é o seu grau de veicular significados e as palavras ocas remetem para universos também ociosos. [...] Nenhuma das três [personagens] sabe utilizar a linguagem na sua função comunicativa, não estão dispostas a escutar por não estarem centradas, mas sim concentradas num egotismo surdo, não querem olhar por não aguentarem a visão agressiva do real. [...] A faceta cômica inicial, não raro mordaz pelo patente divórcio entre significante e significado, é acentuada pela ironia com que se escarnece da arte oratória e da prosápia dos oradores»³⁸⁶.

Fernando Midões, no prefácio à peça *Os Degraus*, comenta o texto *O Borrão* apontando as principais problemáticas da peça, ligadas no seu entender ao tema da solidão e da fragilidade da condição humana: «a verborreia, o psitacismo, a vaidade cabotina e pseudo-intelectual dos que formam a mesa da conferência e a luta do Velho pela certeza de que ainda está vivo»³⁸⁷.

No entanto, a conclusão de Fernando Midões assinala um presságio de mudança de rumo na dramaturgia de Augusto Sobral, a propósito das peças *O Borrão* e *O Consultório*:

«Ouso, porém, afirmar que nestas peças em um acto há já indícios de que Augusto Sobral não se confinará ao ‘homem só’. E, neste caso, muito à maneira de homem de teatro, é a sua inventiva cénica que indicia o alargamento temático, humano, sociológico. Em *O Borrão* e *Consultório*, não como apontamento, mas funcionalmente, existem janelas nos cenários, numa afirmação consciente ou inconsciente por banda do autor, de que há outros mundos, um lá-fora ao nível da cidade. Um álibi urgente. Um jardim onde brincam crianças, salta uma bola. Recuso-me a aceitar que as duas janelas existam por acaso»³⁸⁸.

Na opinião de Sebastiana Fadda, «o dever de participação dos artistas nas colectividades organizadas, da intervenção crítica perante as injustiças e os vícios sociais, era premente na altura, num pano de fundo constituído pelo atraso de Portugal»³⁸⁹. A teatróloga acrescenta que a dramaturgia de Augusto Sobral não deixou de ser permeável a esse contexto e «os ambientes antes claustrofóbicos abrem-se para o exterior, ou pelo menos para uma claustrofobia em mais amplos espaços»³⁹⁰.

³⁸⁶ Fadda, Sebastiana, prefácio a Sobral, Augusto, *Teatro*, Lisboa, INCM, 2001, p.15.

³⁸⁷ Midões, Fernando, prefácio a *Os Degraus* in Sobral, Augusto, *Teatro*, Lisboa, INCM, 2001, p.131.

³⁸⁸ *Id. Ib.*, pp.131-132.

³⁸⁹ Fadda, Sebastiana, prefácio a Sobral, Augusto, *Teatro*, Lisboa, INCM, 2001, p.17.

³⁹⁰ *Id. Ib.*, p.17.

Na nossa interpretação, Augusto Sobral manifesta nos textos *O Borrão* e *O Consultório* uma atitude reivindicativa, pois apesar de não se tratar de uma denúncia directa ao sistema fascista, não deixam de ser questionadas importantes temáticas como a dificuldade de comunicação entre os indivíduos e a impossibilidade de abandonar as máscaras no contexto de uma sociedade hipócrita. Em *O Borrão* é exposto o absurdo das palavras esvaziadas de sentido, da dificuldade em se atribuir um propósito à vida que se vive, dos seres humanos desconectados entre si. Deste modo, a exposição da fragilidade e da alienação do ser humano surge, no nosso entender, como uma denúncia subtil e inteligente do contexto absurdo da época ditatorial. Lembramos ainda a já citada declaração do Rapaz em *O Consultório* que parece sintetizar o propósito dos dois textos: «Todas as pessoas se deviam passar assim para dentro umas das outras como aquela senhora e aquele senhor»³⁹¹.

Este apelo está, como já observámos, presente nas dramaturgias de Beckett e Ionesco, onde o ser humano é impelido a ir à procura do seu lado mais oculto e irracional, onde a identidade de cada um é questionada em profundidade perante o absurdo do mundo. Apelar o ser humano à descoberta de si próprio surge então como um evidente acto de *engagement* e de subversão de um contexto ditatorial onde se primava pela uniformização e pela vigília do pensamento individual. O carácter *engagé* da vertente absurdista foi apontado por Sebastiana Fadda que sublinhou a complementaridade entre o teatro épico e o teatro do absurdo, ambos empenhados em observar e reflectir de um modo crítico perante as incoerências do mundo e da condição humana, tendo em conta que o primeiro se debruça sobre a realidade social enquanto o segundo se concentra sobre a realidade interior³⁹². As seguintes considerações da teatróloga evidenciam a forma como a reflexão sobre a realidade interior que encontramos no teatro do absurdo pode funcionar como crítica e intervenção:

«Ousar significa transportar para o palco os sonhos, as contradições, os desejos e as angústias que são património ancestral de cada um de nós, redescobrimo a realidade submersa que permite uma leitura completamente renovada mesmo da realidade objectiva do modo mais lúcido, profundo e consciente da essência. Assim Ionesco observa o que o rodeia como se nunca o tivesse visto antes, ficando espantado com o que nele há de mágico, insólito e maravilhoso. É preciso tornar às origens de modo a olhar o mundo com olhos novos, como se não se soubesse o que é e por isso espantar-se com ele, deixando que o mundo renasça intacto e incontaminado: é o quotidiano que

³⁹¹ *O Consultório*, p. 89.

³⁹² Cf. Fadda, Sebastiana, 1998, *op. cit.*, pp. 37-38.

sufoca o homem reprimindo-o, impedindo-lhe o retorno ao espanto original perante a existência. [...] O teatro do absurdo dá assim vida ao sonho, materializa a imaginação»³⁹³.

Na terceira parte do nosso estudo pretendemos sublinhar a pertinência das problemáticas filosóficas presentes na sua dramaturgia e que se afiguram como importante forma de intervenção. É ainda nossa intenção demonstrar que a dramaturgia de Augusto Sobral constitui um denso material para a concretização de novas técnicas e abordagens artísticas.

3- Hélder Prista Monteiro – Entre o *nonsense* e o realismo

Hélder Prista Monteiro (1922-1994) foi médico e dramaturgo, ensaísta e contista. Foi sócio fundador da Associação Portuguesa de Escritores, Secretário-Geral da Sociedade Portuguesa de Escritores Médicos, sócio fundador do Centro Português de Teatro e professor no Conservatório Nacional. Curiosamente, em algumas das suas peças vêem-se retratadas temáticas ligadas à medicina, onde por vezes a personagem principal é um doente (*O Mito*, *Auto dos Funâmbulos*, *Não é preciso ir a Houston*) ou onde são abordadas questões éticas como o direito ao aborto (*Naturalmente Sempre*) ou à eutanásia (*Auto dos Funâmbulos*).

Foi considerado como um dos principais representantes do teatro do absurdo por Urbano Tavares Rodrigues que caracteriza do seguinte modo a sua dramaturgia:

«H. Prista Monteiro [...] deve ser entre nós o mais lídimo representante do teatro do absurdo. Uma acerada ironia, uma angústia mansa, uma infantilidade procurada ou aparente, movem os fantasmas de perpétua frustração das suas antipeças, que Luís de Lima revelou ao público português em Coimbra através do CITAC, e que tiveram em Lisboa a sua estreia no T. Estúdio (Maio de 1966). *A Rabeca*, *O Meio da Ponte*, *O Anfiteatro*, então representados, *O Colete de Xadrez*, ainda em manuscrito, colocam-se decerto sob as sombras tutelares de Ionesco, Beckett e Pinter, se bem tenham também de Tchekov e de Gogol a procura do anódino pungente, mas fora da esfera psicológica convencional. O drama da inadaptação, o despotismo familiar e corriqueiro, a ânsia de superação do homem, afloram no magma de clichés voluntários que é a subtil linguagem distorcida e renovada de Prista Monteiro»³⁹⁴.

³⁹³ Fadda, Sebastiana, 1998, *op. cit.*, p. 46

³⁹⁴ Rodrigues, Urbano Tavares, « Teatro do Absurdo » in Rebello, Luís Francisco (org.), *Dicionário do Teatro Português*, Lisboa, Edições Prelo, s/d, p.18.

Ao contrário dos restantes dramaturgos portugueses em estudo, Helder Prista Monteiro conheceu uma severa censura relativamente às publicações. Apresenta-se assim como uma dramaturgia atípica ao padrão da censura, por se tratar de um exemplo onde a mesma se mostra mais rígida para com a publicação do que com a representação. Tal facto não invalida que Prista Monteiro seja considerado, à semelhança dos outros autores em estudo, um autor de gaveta. De lembrar que “Autores de gaveta” foi precisamente o título de um ciclo de leituras encenadas realizado no Teatro Nacional em 1984, no qual a peça *O Folgado do Rei Coxo* foi incluída, juntamente com *Os Implacáveis* de Manuel Granjeio Crespo e *Poe e o Corvo* de Fiama Pais Brandão³⁹⁵.

Em 1959 escreve a peça *Os Imortais*, apenas publicada em 1968. Não houve representações do texto, tendo porém sido adaptado para o cinema por Manoel de Oliveira. A cena desenrola-se num escritório, onde se encontram um pai de 90 anos e um filho de 70. No cenário encontramos um ambiente superpovoado e hostil, onde se instaura a proliferação de objectos, à semelhança dos espaços cénicos ionesquianos: «Escritório antigo. Paredes cobertas por altas e velhas estantes. À direita, grande secretária com o seu cadeirão e, ao acaso, mais duas cadeiras. Por cima de todos estes móveis e até pelo chão, podem ver-se, amontoados, maços de livros e de cadernos amarrados em cruzeta por cordel vulgar e cobertos de bastante pó»³⁹⁶. O pai manifesta um grande desânimo, não se sentindo entusiasmado pela visita do filho. Tece um longo discurso sobre a velhice, descrevendo-a como um momento onde o indivíduo se torna metade de si mesmo, sendo esquecido. Com estes argumentos tenta convencer o filho a matar-se. Por sua vez, o filho que recebeu uma homenagem enquanto presidente de um grupo ou instituição académica não especificada, espera que o pai lhe dê os parabéns. No entanto, o pai apenas manifesta um grande desespero e delírio, perturbado com a sua velhice, considerando que se gerou um monstro na metade de si mesmo que resta, desorientado perante as suas falhas de memória e limitações. Não conseguindo convencer o filho, acaba por o atirar pela janela, declarando que pôde assim tornar o filho imortal e esconder a sua velhice do

³⁹⁵ Ciclo de leituras encenadas intitulado «Autores de gaveta», organizado pelo Teatro Nacional D. Maria II, a partir dos seguintes textos: *Os Implacáveis* de Manuel Granjeio Crespo, direcção de Carlos Pimenta, de 21 a 29 de Abril de 1984; *Reis Coxos* de Helder Prista Monteiro, direcção de Manuel Coelho, de 11 a 21 de Maio de 1984; *Poe ou o Corvo* de Fiama Hasse Pais Brandão, direcção de Jorge Listopad, de 8 a 17 de Julho de 1984; *A Birra do Morto* de Vicente Sanches, direcção de Orlando Neves, de 20 a 29 de Julho de 1984. Cf. Anexos: Imagem 5.

³⁹⁶ Prista Monteiro, Helder, *Os Imortais, O Candidato*, Sociedade Portuguesa de Autores, Lisboa, 1984, p.9.

mundo. A peça termina com o suicídio do velho, atirando-se pela mesma janela, por onde empurrou o filho. Podemos nesta peça estabelecer algumas relações com os Velhos de *Les Chaises*. Em ambas temos o drama do homem perturbado por ser votado ao esquecimento no fim da vida, procurando perpetuar a sua memória e encontrando na morte uma escapatória.

Em 1970 dá-se a primeira publicação das peças *A Rabeca*, *O Meio da Ponte* e *O Anfiteatro*. A maioria da recepção crítica enquadrou sem hesitações a sua dramaturgia na estética do absurdo. Manuel Poppe de Sousa Lobo num artigo intitulado «Do Sem-Sentido» caracterizou do seguinte modo as peças de Prista Monteiro:

«Os heróis de Helder Prista Monteiro [...] não sabem da sua existência, das razões por que vivem – por que estão aqui, por que sofrem, por que têm de suportar a vida, sequer de vivê-la. Nem para quê. [...] De súbito, surge-lhes o outro lado e entram em pânico: o lado de lá das convenções e das convicções sobre que assentam o seu quotidiano. Convenções e convicções abaladas, haveria que redescobrir um sentido. E o mal é que não redescobrem. Porque não há nada para redescobrir? Porque a revelação do outro lado é o encontro com o absurdo? [...] [O teatro de Helder Prista Monteiro] toma muitas vezes o aspecto de uma gargalhada – mas sempre, sempre de angustiado, entalado, engasgado riso amarelo. Um riso nervoso de calafrio em casa assombrada»³⁹⁷.

A peça *A Rabeca* é um raro exemplo, visto que a censura na publicação se mostrou mais severa do que na representação. O texto escrito em 1959, apenas é publicado em 1970, mas em 1961 conseguiu ser levado à cena pelo CITAC³⁹⁸, numa encenação de Luís Lima³⁹⁹. Posteriormente, em 1966 foi representada no Teatro Vasco Santana, numa encenação de Luzia Maria Martins. Na crítica ao espectáculo J. Sousa Martins afirma que a peça revela «maturidade intelectual, intencionalidade definidamente orientada, preocupação com o homem e os seus problemas, pessimismo ‘terapêutico’ (na medida em que a angústia e o desespero patenteados pelos seus personagens lhes imprimem, afinal, uma réstia de esperança)»⁴⁰⁰.

O texto apresenta uma situação dramática que nos relembra em diversos aspectos o teatro de Beckett. À semelhança de *Fin de partie*, *La dernière bande*, *Trio de fantôme*, entre outros exemplos, deparamo-nos com o cenário minimalista de um

³⁹⁷ Lobo, Manuel Poppe Sousa, «Do Sem-Sentido» in *Diário da República*, 5 de Novembro de 1970.

³⁹⁸ Cf. Anexos: Imagem 6.

³⁹⁹ De notar que Luís de Lima encenou diversos espectáculos de Ionesco em Portugal e no Brasil.

⁴⁰⁰ Martins, J. Sousa, *Diário de Lisboa*, 1 de Junho de 1966.

quarto simples com diversos elementos em ferro, onde se dá inicialmente o diálogo entre duas personagens destituídas de nome e intituladas de “Dono do Quarto” e “Amigo”. Posteriormente surgem mais duas personagens apelidadas de 1ª e 2ª Visitas. Segundo a didascália do autor: «Estes personagens não têm nomes, nem a acção lugar próprio. Eles podem encontrar-se um pouco por toda a parte»⁴⁰¹. Durante o diálogo, o Amigo insiste para que o Dono do Quarto o acompanhe a uma festa para a qual ambos foram convidados. O Dono do Quarto recusa e descreve diferentes situações em que conviveu com outras pessoas e que se concluíram por fracassos sociais. De notar neste diálogo a posição das personagens em cena, onde tal como nas peças beckettianas o gesto descrito ao pormenor transmite a imagem de corpos que oscilam entre o espectro, a marioneta e o mecânico, através de uma performance minimalista e repetitiva:

«Sobre a cama, virado para a parede lateral esquerda, encolhido, pernas e coxas flectidas, um homem deitado, completamente vestido. [...] Este homem, dono do quarto, volta assim as costas a um amigo sentado à mesa virado para ele, o braço direito apoiado nela e o esquerdo nas costas da própria cadeira em que se senta. [...] está na posição de quem aguarda qualquer resolução com pouca paciência tamborilando com os dedos da mão direita no tampo da mesa»⁴⁰².

Desde o início do diálogo que o Dono do Quarto demonstra uma atitude de grande introspecção de um modo quase pueril, por vezes até ingénuo, o que se articula com a perplexidade que revela perante o mundo que o rodeia. Nesse sentido o Dono do Quarto fala de si para si e cria pais imaginários:

«**Dono do Quarto** – Às vezes também me zango comigo. **Amigo** – É! Às vezes és um urso também para ti. **Dono do Quarto** (*vivamente interessado e confessando*) Pois sou! Nunca te aconteceu? **Amigo** - A mim? (*Ri-se*) **Dono do Quarto** – Nunca falas contigo? **Amigo** [...] – Para quê? **Dono do Quarto** – Para dar certo! **Amigo** – [...] Mas, que é que tu fazes? **Dono do Quarto** – Empurro-me e observo-me. **Amigo** – E depois? **Dono do Quarto** – Nunca dá certo. **Amigo** – Então não percebo. **Dono do Quarto** – Olha! Umas vezes fico zangado comigo, outras... também não percebo. **Amigo** – E então? **Dono do Quarto** – Então! ... Pergunto ao meu pai. [...] Cada um tem o seu pai. A minha balança é o tal pai. [...] Já tive dois ou três... Agora há um tempo que estava vago... Tive eu... que fabricar um!»⁴⁰³.

⁴⁰¹ Prista Monteiro, Helder, *A Rabeca, O Meio da Ponte, O Anfiteatro*, Lisboa, Edições Prelo, 1970, p.8.

⁴⁰² *A Rabeca*, p.7.

⁴⁰³ *A Rabeca*, pp.12-13.

Neste diálogo, a personagem do Dono do Quarto remete-nos facilmente os universos de Beckett e Ionesco, ou não tivessem as dramaturgias do absurdo criado justamente palcos, onde os indivíduos viajam até ao interior deles mesmos. A descoberta do eu como um ser falível que procura explorar até ao fim o seu sentimento de derrota foi expressa por Beckett ao afirmar “Try again, fail again, fail better”. Prista Monteiro parece repetir a mesma divisa, quando o Dono do Quarto afirma que fala consigo próprio, empurrando-se e observando-se para que dê certo, confessando ao mesmo tempo que nunca dá certo. Perante a incompreensão do Amigo, o Dono do Quarto admite também não compreender, resolvendo por fim inventar pais imaginários para fugir a esse desalento. A este propósito recordamos Godot, os convidados imaginários de *Les Chaises*, entre outros exemplos que surgem nas dramaturgias do absurdo e que funcionam como fuga do vazio. Do mesmo modo, o tom pragmático com que o Dono do Quarto afirma a evidência de falar consigo próprio e criar pais imaginários, articulado com a indignação e tom trocista do Amigo gera um efeito cómico, próprio da linha absurdista. Na verdade, este diálogo não deixa camuflar um riso amargo que revela de uma forma implacável a tragédia da condição humana, incapaz de comunicar quer individualmente, quer em colectivo.

Após uma longa insistência o Dono do Quarto pede ao Amigo para que faça de seu pai durante o encontro dessa noite. Chegam entretanto duas visitas que precisam de vinte escudos. O Amigo declara não ter o dinheiro e o Dono do Quarto empresta-lhes a sua rabeca. Sucedem-se diálogos surrealizantes, onde parecem evidentes as semelhanças com o discurso que encontramos na dramaturgia de Ionesco. O primeiro diálogo deste género surge a propósito do conflito de duas personagens que não estão presentes, intituladas ‘O’ e o ‘Outro’:

« **2ª Visita** – [...] Pois claro! Já não te lembras do que o ‘O’ fez ao ‘Outro’ no ano passado? [...] ([...] *As palavras cruzam-se nos dois sentidos e apenas se ouve de um e de outro lado*) **Amigo e 2ª Visita** – O ‘Outro’, ‘O’, ‘O’, ‘O’, o ‘Outro’, o ‘Outro’, [...] **Dono do Quarto** – Se ‘O’ fez isso ao ‘Outro’, é porque o ‘Outro’ já tinha feito isso ao ‘O’. [...] **2ª Visita** – Asneira! ‘O’ era incapaz de fazer isso ao ‘Outro’. [...] (*O dono do quarto espantado com esta reviravolta de opiniões, olha atónito ora um ora outro [...]. Levanta-se e dirige-se para a cómoda voltando as costas aos amigos. Tira o casaco e veste-se novamente. Volta a despi-lo e a vesti-lo novamente. Volta a despi-lo e a vesti-lo de novo*)»⁴⁰⁴.

⁴⁰⁴ A Rabeca, pp. 21- 23.

A irrealidade é manifestada em diversos elementos deste diálogo: as personagens não têm nome, o conflito não é compreensível, desenrolando-se numa situação de caos, onde os nomes são repetidos como onomatopeias e a lógica é constantemente invertida, inclusivamente no desfecho quando as personagens que começaram por defender as ideias de uma, acabam por defender a razão da outra personagem. Durante todo este diálogo o Dono do Quarto é alheado pelos amigos, acentuando a situação de incomunicabilidade. Por último, a repetição minimalista do gesto do dono do quarto ao vestir e despir o casaco, a que já tínhamos assistido nos primeiros momentos da peça, expressa cenicamente o seu isolamento. O ritmo discursivo e gestual demonstra afinidades próximas à dramaturgia de Ionesco, onde a repetição e a aceleração consistem o ponto-chave.

No segundo diálogo o Dono do Quarto é ostensivamente posto à margem da cumplicidade entre o Amigo e as Visitas:

«**1ª Visita** - Sabemos dum sítio... **2ª Visita** [...] Tem de tudo! De tudo! [...] Bem! Não é aqui à mão... E é preciso que ele... *(O momento em que o dono do quarto parou a mímica com o casaco e se voltou bruscamente para escutar os amigos coincidiu com este 'ele'. Os amigos continuam a discutir, mas agora, precisamente desde que o dono do quarto, desconfiado e ansioso, se esforça por perceber o que eles dizem, apenas se ouve da boca dos três: hum, hum, hum... ou apenas movimentos de cabeça e boca com emissão de alguns sons [...])* **1ª Visita** – Hum... Hum... Hum... Hum... [...] **Amigo** - Hum... Hum... Hum... **1ª Visita** - Hum... Hum... ele, Hum... Hum... [...] **Amigo** – Ele... Hum... Hum... *(Novo sobressalto do dono do quarto)*»⁴⁰⁵.

Este diálogo potenciará o desfecho da peça, que termina com o Dono do Quarto a expulsar as outras personagens num tom neurótico e delirante. Trata-se de mais uma situação que evoca a dramaturgia ionesquiiana, onde o movimento repetitivo num ritmo célere e mecânico e os sons despojados de significado contribuem para inverter a lógica e gerar o caos. Neste texto, o Dono do Quarto, acaba por se abandonar ao delírio e à solidão por não conseguir comunicar com os outros.

Em *100 Anos de Teatro Português*, Luís Francisco Rebello estabelece a seguinte comparação entre este texto e o teatro de Ionesco e Beckett:

«Nesta peça em 1 acto, o Autor coloca duas personagens que, depois se desdobram em outras duas, numa situação-limite. Como no antiteatro de

⁴⁰⁵ A *Rabeca*, pp.23-24.

Ionesco e Beckett não se trata de reproduzir, em termos dramáticos, situações reconhecíveis mas de dar a conhecer o que possa haver de absurdo em situações reais. É através de um diálogo que se vai limitando até se tornar incomunicativo, através de gestos sem significado aparente, através do vazio que se vai criando, que o Autor traça o itinerário de uma acção inexistente»⁴⁰⁶.

A interpretação de Sebastiana Fadda estabelece também uma ponte incontornável entre este texto e o teatro de Beckett e Ionesco:

«[Em *A Rabeca*] tem-se uma imersão no absurdo tipicamente beckettiano. O teatro não representa a vida na qualidade de sistema lógico orientado mas na sua ausência de lógica. Assim a acção é praticamente tão inexistente como o entrecho narrativo. As personagens, prisioneiras num tempo e num espaço não identificáveis, vivem os efeitos da confusão e indiferenciação que se pretende focar. É um acto único caracterizado pela circularidade. [...]. O Dono, ficando sozinho, retoma a posição inicial e o tema, neste caso, coincide com os dos dramaturgos franceses, principalmente Beckett e Ionesco [...].»⁴⁰⁷.

A peça *O Meio da Ponte* foi escrita em 1960 e sobe à cena em 1966 no Teatro Vasco Santana, em conjunto com as peças *Anfiteatro* e *A Rabeca*. Trata-se de um conflito conjugal, onde a mulher procura transgredir as regras e o marido insiste em ter sempre razão. O texto começa com um diálogo, onde a mulher tenta convencer o marido da importância de ir ao teatro, enquanto este se defende dizendo que eles precisam de poupar dinheiro e que tem de acabar o trabalho que trouxe do escritório. Durante toda a peça serão criadas situações em que a mulher se opõe ao marido, com uma postura de rebeldia, perante as regras e os valores rígidos defendidos por ele. Essa transgressão que começa com uma situação realista, na discussão a propósito da ida ao teatro, vai progredindo em diálogos e situações cada vez mais ilógicos.

Na segunda situação dramática, o marido chama a atenção da sogra de noventa e nove anos que ao ler deitada corre o risco de deslocar a retina. A mulher e a sogra contradizem-no, afirmando que é mais importante para ela ler do que conservar a visão:

«**Marido** – Não mamã! Isso não! Faz mal à retina... ler assim... quase deitada. [...] **Velha** – É impossível! Toda a gente lê deitada. **Marido** – Bem! Então toda a gente tem descolamentos. **Velha** – Conheço muitas pessoas que lêem na cama e não têm descolamentos. **Marido** – Quero dizer: ou têm ou hão-de vir a ter. **Velha** – Então porque afirmavas que todos tinham

⁴⁰⁶ Rebello, Luiz Francisco, *100 anos de teatro português: 1880-1980*, Porto, Brasília, 1984, p.248.

⁴⁰⁷ Fadda, Sebastiana, 1998, *op.cit.*, pp.283-284.

descolamentos? **Marido** – [...] Está bem! Algumas pessoas não têm descolamentos na retina. **Velha** [...] Então... posso ler! **Marido** – Não assim, mamã, nessa posição. **Velha** – Porquê? Não é verdade que há pessoas que não têm descolamentos? **Marido** – Sim! É verdade. **Velha** – Eu... sou uma pessoa. [...] **Mulher** – Acho que ela tem muita sorte em ter tempo ainda para fazer um descolamento da retina!»⁴⁰⁸.

Na primeira parte do diálogo a Velha defende o seu ponto de vista criando silogismos, ao mesmo tempo que inverte a lógica da observação do genro. Se muitas pessoas que lêem na cama não têm deslocamentos e se ela é uma pessoa, então pode ler. Este silogismo recorda-nos a célebre frase de *Rhinocéros*, em que Ionesco põe em causa os limites da lógica humana: «Tous les chats sont mortels. Socrate est mortel. Donc Socrate est un chat»⁴⁰⁹. A rigidez das convenções é parodiada através de um silogismo que desmonta a lógica e põe em causa a validade das regras. Na réplica da mulher transmite-se um apelo à transgressão das normas, pondo-se em causa a importância da rebeldia perante a sensatez.

Segue-se um diálogo, ainda com reminiscências ionesquianas, a propósito do tema da razão. O valor da razão é questionado momentos antes pela Mulher que se lamenta directamente para o público, dizendo: «Os senhores bem sabem! É horrível viver-se com uma pessoa que tem sempre razão»⁴¹⁰. A posição intransigente do Marido contrasta com a Mulher que se esforça por o contradizer e o confrontar, a fim de restabelecer um possível equilíbrio entre eles:

«**Marido** [...] - Pára! Pára com isso! Que queres dizer? **Mulher** – Que a tua razão é uma tolice! **Marido** – Mas... Ouve! ... É certo... Tu... tens a certeza... do que estás a dizer? **Mulher** (*Encara-o ostensivamente, cheia de confiança*) Que te parece? **Marido** – Mas então! Eu... isto tudo... está errado? **Mulher** – Tudo isto está errado! **Marido** [...] – Mas... concordas que eu tenho sempre razão? **Mulher** – De contrário não estaria errado. **Marido** – Então! É horrível! Quer dizer que ter razão, é não ter razão! **Mulher** – O que... rouba muito do interesse à razão»⁴¹¹.

Podemos eventualmente pensar nesta intransigência do Marido em contraponto com a rebeldia da Mulher como uma crítica ao estado de ditadura que se vivia na altura em que este texto foi produzido. De facto, durante o Estado Novo, impunha-se um regime de autoritarismo, cujos princípios não podiam ser questionados. O clima de obediência cega que era imposto contribuía para a anulação

⁴⁰⁸ *O Meio da Ponte*, pp.37-38.

⁴⁰⁹ *Rhinocéros*, p.554.

⁴¹⁰ *O Meio da Ponte*, p.39.

⁴¹¹ *O Meio da Ponte*, p.40.

do pensamento individual. Não se discutia Deus, a Pátria e a Família, não se emitiam opiniões políticas e mantinha-se o país num sono profundo.

Por outro lado, podemos entender também uma crítica implícita ao modo como a mulher era votada a um estado de subserviência perante as figuras masculinas no seio familiar. Neste texto, a Mulher ao questionar todas as regras, incluindo as aritméticas e gramaticais, afirma a importância do pensamento próprio e da dúvida, através de perguntas ilógicas e inocentes. O discurso absurdista e codificado deste texto poderá talvez ser encarado como uma forma de denunciar a necessidade de duvidar dos valores institucionais e das regras absurdas do sistema vigente. Segundo Sebastiana Fadda, este conflito a propósito da razão constitui o tema principal da peça:

«surgem os conflitos da relação homem-mulher, a incapacidade de evitar os papéis de prevaricação e submissão dentro da relação, a impossibilidade de comunicar a um nível mais íntimo profundo. [...] A linguagem [...] funciona em potência como instrumento de pesquisa dos vícios psicológicos das personagens [...]. Salienta-se acima de todas a do marido, dominado pela fúria prevaricadora dentro do ambiente doméstico pela sua intransigência, na pretensão de possuir, na qualidade de direito inalienável, uma ‘razão’ perene e indiscutível. E pode considerar-se este o tema dominante da peça, ou seja a obtusidade e pretensiosismo de quem nega a relatividade das coisas e o consequente subjectivismo das afirmações»⁴¹².

Na sequência do diálogo sobre a razão, a Mulher propõe como hipótese uma situação de metateatro em que cada personagem se representa a si próprio: «A mamã, fará de mamã. Tu farás de meu marido e eu de... tua mulher. (*Dirige-se à escrevaninha*) Isto, passará por ser a tua secretária. A mamã, terá aqui a sua mesa. E esta fará de minha cadeira. (*Senta-se no seu primitivo lugar*)»⁴¹³. Durante esta recriação das suas próprias vidas, o marido começa a repreender a mulher por esta não usar dedal e retoma-se a conversa a propósito do tema da razão:

«**Marido** - Mas por favor! Diz-me só, tenho ou não tenho razão? **Mulher** - Sei lá! **Marido** - Sabes lá? É horrível! Concordas comigo mas és incapaz de o confessares. [...] **Mulher** - Pronto! Pronto! Tens razão! E agora? O meu dedo está picado? [...] Mas deixa-me ser como sou. Irra! Não posso mais! Sufocas-me! **Marido** - Bem... a razão... deve dar-se... **Mulher** - Mas não deve pedir-se. **Marido** - Quando se recusa... **Mulher** - É para teu bem. [...] **Marido** - [...] Não entendo! **Mulher** - Faz um esforço!»⁴¹⁴.

⁴¹² Fadda, Sebastiana, 1998, *op.cit.*, pp.286-287.

⁴¹³ *O Meio da Ponte*, p.41.

⁴¹⁴ *O Meio da Ponte*, pp.42-43.

Em seguida, o marido muda de comportamento ao longo da situação de metateatro, relativizando o facto de a Mulher não usar dedal. O diálogo prossegue, desenvolvendo-se um questionamento a propósito da palavra dedal e do seu sentido, mais uma vez com um tipo de discurso, onde ressoam ecos ionesquianos:

«**Mulher** – Sabes? Tenho estado a pensar... Para que será que a tua irmã usa uma carapuça de metal no dedo quando costura? Eu... não preciso! **Marido** – Sei! Sei! É verdade! Creio que se chama dedal. **Mulher** – [...] Diz que é por causa das picadas. (*Ri-se*) Dedal! Que nome! É ridículo, não é? **Marido** – É ridículo! **Mulher** – Virá no dicionário? Dedal! Hás-de ver. **Marido** – Certamente que não! Como queres tu que venha no dicionário uma coisa tão absurda? [...] **Mulher** – [...] é tão bom não usar dedal! **Marido** – Absolutamente inconveniente!»⁴¹⁵.

Na situação seguinte, a Mulher, a Velha e a Criada defendem que 3 x 9 dá 26, contra o Marido que insiste no resultado de 27. Mais uma vez são enunciados silogismos e o resultado erróneo é justificado através do *nonsense* das três personagens que contra o Marido põem em causa aquilo que é convencional:

«**Mulher** – Eu sou mais nova e aprendi vinte e seis. **Marido** – [...] Queres dizer que de mim para ti subtraíram uma unidade à multiplicação? [...] julgas que mudaram os resultados das multiplicações desde os meus exames? **Mulher** – Porque não? Naturalmente fizeram um acordo. Olha! Como é que aprendeste a escrever ‘cão’? **Marido** – Cão? Com um C um A e um O. **Mulher** – [...] Isso era um absurdo. Escrevia-se com uma letra para depois se ler com outra! Ora! Agora escreve-se com um Q, o que é mais... natural! [...] **Mulher** – E... se não concordas... prova o contrário. Anda! Prova! **Criada** ([...] *fala para os espectadores*) Ele pode provar que nove vezes três são vinte e sete, mas... quando elas gritaram aleluia! Ele já tinha atingido o meio da ponte!»⁴¹⁶.

Trata-se de mais uma situação em que as ideias da mulher contra as do marido prosperam, desmontando as regras de aritmética e gramática, através de silogismos, onde a lógica é invertida em prol do *nonsense*. De notar que o título *A Meio da Ponte*, apenas é referido nesta fala da Criada, sem que haja uma justificação compreensível para a escolha do mesmo, a não ser justamente pela ausência de relação com o conteúdo da peça. Por outro lado, esta fala da Criada, enunciada com um tom cómico e um encadeamento de ideias absurdo, surge como explicação do conflito e do seu desenlace. Todas estas características relembram *La Cantatrice*

⁴¹⁵ *O Meio da Ponte*, p.44.

⁴¹⁶ *O Meio da Ponte*, pp.45-48.

chauve de Ionesco, onde os silogismos absurdos contribuem para destituir o sentido das palavras e dos contextos, onde o título surge sem relação com o conteúdo da peça, sendo mencionada uma única vez de um modo ilógico («Et la Cantatrice Chauve? Elle se coiffe toujours de la même façon») e onde o desenlace e justificação das situações absurdas são dadas igualmente pela personagem de uma criada, cuja réplica apenas contribui para aumentar o *nonsense*:

«Mary – [...] Je puis donc vous révéler un secret. Elisabeth n'est pas Elisabeth, Donald n'est pas Donald. En voici la preuve : l'enfant dont parle Donald n'est pas la fille d'Elisabeth, ce n'est pas la même personne. La fillette de Donald a un œil blanc et un autre rouge tout comme la fillette d'Elisabeth. Mais tandis que l'enfant de Donald a l'œil blanc à droite et l'œil rouge à gauche, l'enfant d'Elisabeth, lui, a l'œil rouge à droite et le blanc à gauche! Ainsi tout le système d'argumentation de Donald s'écroule en se heurtant à ce dernier obstacle qui anéantit toute sa théorie. [...] (*Elle fait quelques pas vers la porte, puis revient et s'adresse au public.*) Mon vrai nom est Sherlock Holmes»⁴¹⁷.

O último diálogo de *O Meio da Ponte* desenrola-se a propósito do filho do casal, representado por um cavalo de baloiço que embora vazio se mantém em movimento. Durante a peça, o filho é recorrentemente mencionado, apesar de estar ausente. O Marido chama a atenção da Mulher para o facto de serem horas de deitar a criança. A Mulher contra-argumenta, à semelhança dos outros diálogos, dizendo que ainda é cedo e que o médico a aconselhou a deitar a criança de dia. O Marido contraria-a, advertindo-a para o facto de o filho estar a ser intoxicado com o fumo do seu charuto. Mantendo o tom discursivo absurdista a mulher responde em modo provocatório: «És um exagerado! A intoxicar-se com o quê? Com o teu charuto? Não gosto de homens que não fumam. Assim... vai-se já habituando. Custa-lhe menos depois!»⁴¹⁸.

Momentos depois, a ausência da criança é revelada e esclarece-se a origem dos conflitos entre os cônjuges. A realidade da morte do filho do casal é encarada, explicando a irrealidade dos diálogos anteriores: «Marido – [...] Ouve, querida! Quando o menino morreu... com aquela tosse... às vezes penso se aquele fumo... aquelas noites... se não lhe fariam mal... ao garoto!»⁴¹⁹. Na opinião de Sebastiana

⁴¹⁷ Ionesco, Eugène, *La Cantatrice Chauve* in *Théâtre complet*, apresentação e notas de Emmanuel Jacquart, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1990, pp.31-32.

⁴¹⁸ *O Meio da Ponte*, p.52.

⁴¹⁹ *O Meio da Ponte*, p.55.

Fadda, com este desfecho estabelece-se uma ponte entre a realidade e a fantasia, fantasia essa tomada como ilusão e fuga:

«A ausência do filho não consegue pôr a nu a felicidade fictícia em que teimam querer acreditar, uma felicidade possível através da ilusão e da ficção aceite como realidade. Portanto, são seres vítimas da incerteza, única certeza possível pela existência de múltiplas hipóteses. São vítimas que quando tentam compreender ou compreender-se se sentem perdidas, como que suspensas, devido à anulação do Eu ainda mal esboçado. Provavelmente é na morte do filho que Prista Monteiro representou simbolicamente a morte de todas as certezas, tal como nesse simulacro de felicidade pode ter figurado a existência da mesma limitada ao espaço da imaginação»⁴²⁰.

Na peça *O Anfiteatro*, Hélder Prista Monteiro faz uma incursão pelo universo pirandelliano. Duas personagens encontram-se num anfiteatro. Situados na plateia, observam o palco vazio, tecendo comentários como se assistissem a um circo. Partilham as suas frustrações por se considerarem maus actores. Entra em cena também a personagem de uma velha que conta que se cansou do seu papel, onde desempenhava um mau monólogo. A primeira personagem convida a Velha a assistir ao circo na última fila da plateia. A segunda personagem que tinha saído de cena para ir representar o papel de uma mesa regressa dizendo que já havia suficientes actores escolhidos. Hesita entre ficar na plateia e retomar o seu trabalho de actor e discute com a Velha o seu percurso, queixando-se que nunca teve o seu número. O fim da peça vai centrar-se em torno da segunda personagem que procurará com a ajuda da Velha encontrar o seu número. Incapaz de o encontrar e representar, irá demonstrar o seu desalento e terminará a rir em coro com a Velha e a primeira personagem. O bloqueio criativo é deste modo solucionado através do riso. A arte como reflexo da vida apresenta-se neste texto como irrisória, fonte de frustração e sem sentido. Todas as personagens partilham o sentimento de fracasso por se considerarem maus actores. Num segundo momento a segunda personagem, apesar de reconhecer o seu talento e ser considerada um bom actor pelas restantes, vai expressar o seu desalento por não conseguir encontrar o seu número entre as diferentes personagens que desempenhou. O tema da identidade é novamente lançado nesta metáfora do teatro como reflexo da vida, da personagem como reflexo do homem real que entre tantos papéis que desempenha acaba por não conseguir definir o seu lugar no mundo.

⁴²⁰ Fadda, Sebastiana, 1998, *op.cit.*, p.288.

A Bengala, peça escrita em 1960, apenas consegue ser publicada em 1970 e chega à cena pela primeira vez em 1984, pelo Centro de Cultura Popular de Sintra. Em 1961, o projecto de representação pelo CITAC é reprovado pela censura. No relatório da Inspeção dos Espectáculos temos o seguinte comentário do censor que vetou contra a representação desta peça: «Creio que a *Bengala*, no meio de todo o seu *nonsense* se apresenta com um conteúdo duvidoso, debatendo um problema social suspeito. [...] Creio que os diálogos de pags 7 e 16, por exemplo, contribuem para dar um tom que não abona muito quanto às intenções político-sociais do autor»⁴²¹. No mesmo ano, as tentativas de representação da peça pelo grupo Os Novíssimos vêm-se novamente bloqueadas pela censura. É ainda reprovado o projecto de representação pela companhia do Teatro Estúdio de Lisboa.

Neste texto, Prista Monteiro cria uma situação em que duas personagens (Marido e Mulher) de origem humilde cedem à tentação de esbanjar os seus parcos rendimentos num café. Assim, embora a sua aparência denuncie a sua condição miserável (o Marido apresenta-se com sapatos rotos e no lugar da camisa traz apenas um peitilho debaixo do casaco e a Mulher traz uns óculos com um remendo de adesivo branco), agem como se não tivessem preocupações financeiras, pedindo todas as guloseimas de que se lembram. Parece manifestar-se neste texto uma crítica ao espírito de probidade e sacrifício preconizado pelo regime. Deste modo, surge um interessante conflito entre as ideias defendidas pelo Criado que se indigna com a atitude do casal, e este que o incita a sentar-se com eles e suspender o trabalho para comer chocolates:

«**Criado** – Deviam era ter vergonha. Esbanjar! Esbanjar e os pés de fora!
Marido – Esbanjar? Isso! Isso mesmo! Nunca esbanjou nada? Nada? [...] Diga-nos! Está satisfeito? Não precisa de nada? [...] **Criado** – Ah! Ah! Ah! É boa! E a vocês, não falta nada? **Marido** – Bom! Então... se falta, então tem de esbanjar! [...] **Marido** – Mas então nunca comeu chocolate? [...] **Criado** – E o que é que eu ganhava com isso? [...] O mesmo que vocês, não? Brincar aos satisfeitos com as solas rotas. **Marido** – Brincar? Sim! Talvez. Devia experimentar! Experimente uma vez. [...] **Criado** – Dívidas! Dívidas! Toda a minha vida lutei para as evitar. Aprendi isso com os meus pais e já o ensinei aos meus filhos. E olhe! E comecei a ensiná-lo aos netos. Pobres, mas... **Marido** – Aos netos? [...] Não! A esses não! Não pode fazer isso!»⁴²².

⁴²¹ Cf. Documento n°6307 dos arquivos do Museu Nacional do Teatro: Relatório dos censores que reprovaram a representação da peça *A Bengala* de Helder Prista Monteiro, no CITAC, a 11 e a 27 de Fevereiro de 1961. Cf. Anexos: Imagem 7.

⁴²² Prista Monteiro, Helder, *A Bengala*, Lisboa, Movimento, 1972, pp.18-19.

Neste diálogo o Marido procura transmitir valores de irreverência e desmistificar os princípios de modéstia miserabilista do Criado, chamando-lhe a atenção para o extremismo e repressão desses princípios, tomando como exemplo o facto de ele nunca ter comido um chocolate. O discurso do Marido desenvolve-se com um tom delirante e ilógico, enunciando ideias que parecem à partida paradoxais, como «Então... se falta, então tem de esbanjar!». O facto de o Marido defender a atitude de esbanjar face a uma situação financeira de precariedade, ao invés de poupar, como seria logicamente esperado, leva-nos a supor que se evoca neste texto a ideia de transgressão, como único escape de uma vida miserável, onde os netos são educados de um modo repressivo, sem se poderem dar ao luxo de provar um chocolate. A interpretação de Sebastiana Fadda quanto aos motivos que precederam a proibição desta peça vai ao encontro desta ideia: «Tentando remontar às motivações que determinaram a proibição ao palco no período de ditadura, pode-se chegar-lhe por ilações. O comportamento dos dois protagonistas [...] instiga à irresponsabilidade e ao consumismo mas, implicitamente, denuncia a condição de indigência e precariedade em que vive o povo»⁴²³.

Parece-nos importante relembrar a este propósito a situação financeira de Portugal durante a ditadura. O «milagre financeiro» de 1928, quando Salazar entra no Governo como Ministro das Finanças, era um tema fundamental para a propaganda política do Estado Novo. Curiosamente, Portugal viveu durante a ditadura um período francamente precário, onde se vivia o congelamento de salários, a fraca produção de géneros alimentícios, o lento processo de industrialização, o reduzido poder de compra e até o direito à água e à electricidade era vedado à maioria da população que não conseguia acompanhar o aumento de preços resultantes dos novos contratos estabelecidos com as Companhias da Água e da Electricidade.

A propaganda de Salazar incentivava em grande medida esta situação de precariedade, na medida em que se esforçou sempre por inculcar valores como a humildade, a abnegação e a modéstia. E como Chefe de Estado, era essa a imagem de si próprio que hipocritamente procurava transmitir, como modelo a seguir. Observemos o seguinte discurso de António Ferro:

«Em casa do Dr. Salazar. A porta abre-se e estamos logo sem outras portas, sem reposteiros misteriosos e cenográficos, no escritório modesto, modestíssimo do ministro das Finanças. Um divã anónimo cheio de

⁴²³ Fadda, Sebastiana, *O Teatro do Absurdo em Portugal*, Lisboa, Edições Cosmos, 1998, p.286.

almofadas singelas. Uma pilha de dossiers num móvel frágil. [...] a secretária do Dr. Salazar, sua oficina limpa e cuidada. [...] Sentado à secretária, substituindo o aquecimento ou o modesto fogão de petróleo por uma simples manta, que nem é muito espessa, o Dr. Salazar, que guarda também o seu sobretudo, nas horas de trabalho, para se defender do frio»⁴²⁴.

Não obstante a denúncia manifestada, o texto desenrola-se num discurso codificado e é povoado de elementos ligados ao absurdo, como indica Sebastiana Fadda:

«a despersonalização destas personagens-tipo privadas da individualidade até pela genérica designação (Marido, Mulher, Criado, Cliente); a falta de conexão, como ponto de referência chave, entre o título e a obra, na qual nunca se pronuncia o termo ‘bengala’ nem se apresenta o objecto; a irrealidade é produzida pela situação real (os dois míseros cônjuges que desperdiçam dinheiro em chocolate e bolos quando falta o indispensável, como uma camisa ou um par de sapatos, pode ser mais comum do que se pensa) que, observada nos seus aspectos paradoxais, toca as raízes da irrealidade. Mesmo a nível linguístico, esporadicamente, põe-se uma das questões levantadas por Ionesco, ou seja a falta de correspondência entre significado e significante quando a palavra não se identifica com o seu conteúdo referencial»⁴²⁵.

Mantendo a ideia de desconstrução da linguagem, o diálogo prossegue com as personagens a questionarem se em vez de chocolate será pudim e acabando por inventar um nome para o doce:

«**Mulher** – [...] Olha! Vamos dar-lhe um nome. Um nome nosso. Queres? **Marido** – Está bem. O que lhe queres chamar? **Mulher** – Não sei! Espera! Por exemplo... assim uma coisa.... ‘A nossa noite’ hem! É o doce da nossa noite, portanto podíamos dar-lhe este nome: ‘A nossa noite’. [...] **Marido** – Está bem, pronto! Daqui a pouco mandamos vir mais duas ‘nossas noites’»⁴²⁶.

Outro momento em que se manifestam afinidades com a dramaturgia ionesquiana é o episódio em que as duas personagens convidam um amigo invisível, desenvolvendo um diálogo e jogo cénico com uma personagem ausente, à semelhança dos Velhos em *Les Chaises*:

«**Marido** [...] (*falando para o lado*) Olá, querido amigo! (*Levanta-se e oferece a sua cadeira ao invisível recém-chegado*). Aqui! Aqui! Esta é melhor. **Mulher** – (*Levantando-se e tentando oferecer a sua*) E esta! ... Está melhor assim. (*Cada um coloca a sua cadeira lado a lado para que o amigo se sente em ambas. Depois puxam outras para eles. A mulher retira uma flor*

⁴²⁴ Ferro, António, *Salazar, o Homem e a sua Obra*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1935, p.99.

⁴²⁵ Fadda, Sebastiana, *op.cit.*, 1998, p.284

⁴²⁶ *A Bengala*, p. 13.

da jarra e lisonjeada prega-a no vestido agradecendo) Ah! Muito obrigada! Que gentil! Este é um grande amigo! Marido – Ah! Está-se aqui muito bem, não acha? [...] Que lhe parece? Visita - Mulher – Pois! ... Claro! Marido – Isso mesmo! Visita - Marido – É o que eu digo ... e Ficamos em forma. Pois muito bem. Ah! (Tira um maço de cigarros e estende-o à Visita) Fuma não é verdade?»⁴²⁷.

A peça termina com a aparição de um colega de trabalho do Marido que o olha imóvel de um modo acusador. O Marido mostra-se extremamente perturbado com a sua presença, revelando o seu sentimento de culpa e embaraço, até ao momento em que se dá conta de que o colega está morto. Nessa altura, ao invés de se melindrar com a morte do colega reage com alívio, pedindo mais chocolates e bolos. O texto parece então concluir com um desfecho onde se manifestam variadas marcas absurdistas: o tom delirante do Marido perante o olhar do colega, que já antes de se revelar morto, se apresenta como um espectro; a situação irreal de surgir um morto de pé expectante e com ar acusador; o facto de as personagens retomarem a normalidade depois de se aperceberem que o colega morreu.

A peça *O Folgado do Rei Coxo* foi escrita em 1961 e publicada em 1983. Alguns excertos do texto são representados no espectáculo *Reis Coxos* que teve lugar representado no Teatro Nacional D. Maria II, no ano seguinte durante o ciclo «Autores de Gaveta». Não reconhecemos traços absurdistas significativos nesta obra, partilhando a opinião de Sebastiana Fadda que sublinha uma alteração do registo temático e linguístico relativamente às peças anteriores: «A linguagem torna-se mais realista, o absurdo está presente exclusivamente sob a forma de metáfora projectada num entrecho completo e movimentado, a estrutura passa do acto único aos cinco quadros, numa alegoria que inclui elementos farsescos de tipo do ballet e do coro jocoso»⁴²⁸. Nesta peça, uma família é representada pelas várias peças de xadrez. A acção desenrola-se em torno do conflito entre o pai (Rei) e o filho adoptivo (Peão Preto) que é impedido de se casar com a mulher que ama. Trata-se de mais uma crítica subentendida ao estado ditatorial, ao autoritarismo do Chefe de Estado, aqui representado com ironia por um rei coxo. Como explica Sebastiana Fadda, o irreal apenas está presente na metáfora e na denúncia codificada, não sendo de espantar que a peça não tivesse sido publicada durante o regime e imaginando

⁴²⁷ *A Bengala*, pp.26-27.

⁴²⁸ Fadda, Sebastiana, 1998, *op.cit.*, pp.290-291.

facilmente que todas as hipóteses de representação do texto seriam cortadas pela censura⁴²⁹.

Com *O Colete de Xadrez* dá-se o regresso ao absurdo de situações. O texto foi escrito em 1963, sendo o projecto de representação pela Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro anulado devido ao incêndio que sofreu o edifício do Teatro Nacional D. Maria II, no mesmo ano. A peça é publicada apenas em 1983 e no ano seguinte alguns trechos são integrados no espectáculo *Reis Coxos* no Teatro Nacional D. Maria II.

O primeiro acto deste texto apresenta-nos uma discussão entre um casal, Jorge e Mariana. Uma vez só, Jorge é atormentado pelas memórias do passado, recordando o tempo da sua infância. A cena transita para a sala dos professores no segundo quadro, onde surge Jorge, já divorciado de Mariana, discutindo com os seus colegas, a propósito do sucesso e do fracasso dos relacionamentos. No fim deste quadro, Jorge partilha o seu projecto de um próximo casamento, onde pretende acompanhar o crescimento da sua aluna Teresa, moldando a sua personalidade até à idade adulta em que se casará com ela. Apesar dos protestos horrorizados dos colegas, Jorge leva o seu projecto para a frente.

No segundo acto assistimos à concretização dos planos de Jorge que passa durante anos as férias de Verão em casa da família de Teresa, mantendo as aulas de francês fora do período escolar. A acção corresponde sempre ao último dia de férias, mostrando a circularidade do tempo, repetido de forma idêntica ao longo dos anos. Durante este processo, assistimos ao crescimento de Teresa que demonstra uma total obediência às recomendações do seu professor, mostrando-se cada vez mais subserviente com o passar do tempo. A forma como Teresa altera o seu comportamento de acordo com a personalidade de Jorge é ilustrada pela forma como se veste, copiando inclusivamente a indumentária do professor, passando a usar tal como ele, um colete de xadrez.

No terceiro acto, Jorge e Teresa surgem em cena já casados. Jorge mudou entretanto vários aspectos da sua personalidade e Teresa não se deu conta dessa mudança. Todo o pathos final da peça assenta nesse conflito. Teresa aprendeu de um modo tão rígido as recomendações do seu professor, que não se apercebeu das alterações dos seus gostos e da sua personalidade. Esse conflito é ilustrado em diversas situações: Teresa oferece sempre o mesmo disco a Jorge, ignorando o facto de ele apreciar outras músicas e estar saturado de ouvir sempre a mesma; Teresa continua a vestir o mesmo colete de xadrez, enquanto Jorge se apresenta com outra roupa; durante uma discussão sobre os

⁴²⁹ Fadda, Sebastiana, 1998, *op.cit.*, p.293.

métodos didácticos com os colegas da escola, Jorge repudia a aplicação de punições aos alunos, perante o espanto de Teresa que repete o discurso de Jorge de há uns anos atrás, defendendo o contrário. Durante este acto, Jorge é recorrentemente interpelado pela imagem de si próprio uns anos antes, ainda vestido com o colete de xadrez. Após vários diálogos com o seu alter-ego e perante o desespero de ter modificado a personalidade de Teresa, condenando-a a uma posição de subserviência perante os valores que lhe transmitiu outrora e nos quais já não acredita, Jorge acaba por se matar. A peça é encerrada assinalando o fracasso do autoritarismo com o suicídio do protagonista, vítima do seu próprio plano maquiavélico.

Nesta obra, Prista Monteiro cria novamente uma metáfora que denuncia o regime totalitário do Estado Novo, através da postura obstinada de uma personagem, empenhada em manifestar a sua autoridade, sem medir as consequências dos seus actos. Por outro lado, como aponta Sebastiana Fadda, o absurdo volta a estar presente na acção e no discurso dramático, com a «fusão de aspectos beckettianos, pela denúncia de um absurdo irresolúvel em que as propostas são ineficazes, e ionesquianos, pelo crescendo de uma situação destinada a degenerar a seguir na acumulação progressiva de elementos conflituais que explodem»⁴³⁰. Atente-se na seguinte passagem do texto que ilustra estes aspectos, quando o protagonista procura convencer o Amigo dos propósitos do seu plano. Jorge dá asas ao seu delírio, num discurso desconexo, bloqueando perante a palavra “nada”, que lhe recorda justamente o pânico face ao vazio:

«Eu... não tinha outro caminho! E... e... e ela vai ganhar também! Vai! Tu... compreendes, tenho a certeza! [...] Desde o colégio, desde sempre.... Toda a vida! [...] Tinha que tentar... tinha que saber! [...] Afinal... todos se têm sentado! Como? Porquê? [...] E eu!? E o meu pai!? [...]Tinha que saber... por mim e por ele... Se somos só nós se éramos só nós... e... porquê! Ouve! E para isso... para isso, era preciso que esgotasse as possibilidades... [...] Isso é fundamental!!! [...] Depois... quando isto... tiver chegado ao fim, então... então eu saberei. [...] Tem de ser... uma coisa... assim... suave... macia... perfumada... [...] Ou não será nada!? Nada! Nada como... (*Quase gritando*) Como se classifica nada? Um adjectivo para nada! Para nada!»⁴³¹.

A peça *O Candidato*, escrita em 1972 é a última peça de Prista Monteiro produzida antes do 25 de Abril. O texto *O Candidato* apresenta um cenário que nos

⁴³⁰ Fadda, Sebastiana, 1998, *op.cit.*, p.298.

⁴³¹ Prista Monteiro, Helder, *O Colete de Xadrez. O Folgado do Rei Coxo*, Lisboa, Arcádia, 1983, pp.69-70.

recorda os salões burgueses de Ionesco, povoado de objectos de mau gosto: «Sala de visitas apenas com uma porta a meio da parede do fundo. A decoração, exageradamente moderna, reflectirá um certo mau gosto. Maples, talvez em pele e de cores preta e branca, sofás, balcão-bar à direita e um grande espelho à direita»⁴³². A peça desenrola-se em torno de cinco personagens designadas pelas suas funções em cena: o Marido, a Mulher, a Mãe dele, o Chefe e o Sub-Chefe. O Marido que constitui a personagem principal acaba de ser nomeado presidente de um júri. Ao contrário do entusiasmo da mãe e da mulher, mostra-se angustiado, sentindo-se incapaz de assumir o papel de presidente. Lamenta o seu passado, pondo em causa o seu mérito. Quando o Chefe e o Sub-Chefe entram em cena, o Marido continua a dar sinais de insegurança e a Mulher tenta retê-los convidando-os para beberem qualquer coisa. As suas palavras são acompanhadas pelo gesto que expressa, à semelhança dos processos rítmicos explorados por Ionesco uma lentidão progressiva, um abrandar do ritmo: «Ao afastar-se para um segundo plano, os seus últimos passos tal como os movimentos de braços, cabeça, etc serão já ao retardador. Sempre que seja criada uma segunda acção, num plano posterior – mas só quando vão criar uma nova acção, nunca quando for apenas uma retirada, as personagens deslocar-se-ão aí ao ralenti»⁴³³.

Quando o Chefe e o Sub-Chefe falam do candidato, o Marido confessa que não teve tempo de ler o seu currículo e os seus trabalhos. Além disso, mostra-se inferiorizado por se ter formado com uma nota inferior ao candidato, ao Chefe e ao Sub-Chefe. No final da peça o Marido acaba por se confessar incapaz de presidir e estar presente no júri, pedindo para retomar o trabalho de sub-chefe no escritório.

A peça expressa a metáfora do fracasso e do abandono do ser humano perante um rumo de vida, onde ele se sente estranho, questionando a sua identidade e manifestando um sentimento de desalento que aponta o *nonsense* do seu percurso. Como afirma Sebastiana Fadda, trata-se de «uma obra de transição no percurso dramático de Prista Monteiro pela sua fusão de absurdo e real»⁴³⁴.

Após 1974, Hélder Prista Monteiro desvia-se da linha absurdista, como aponta Manuel Cintra Ferreira:

⁴³² *O Candidato*, p.35.

⁴³³ *O Candidato*, pp.50-51.

⁴³⁴ Fadda, Sebastiana, 1998, *op.cit.*, p.298.

«há uma inflexão de rumos, e Prista Monteiro vai adoptando um teatro de situação que procura ajustar-se a temas-chave da actualidade: o engajamento político e o sujar das mãos em *Os Faustos* (1979); a desagregação do mito da felicidade e da célula familiar em *O Colete de Xadrez* (1983); a homossexualidade em *O Mito* (1988); o aborto e a sexualidade em *Naturalmente Sempre!* [...]; o desdobramento do real [...] em *De Graus* (1989)»⁴³⁵.

Porém, é nossa convicção que o carácter *engagé* da dramaturgia de Prista Monteiro se revela logo nas primeiras peças escritas à volta da década de 60. Nesse sentido, podemos analisar a primeira etapa da sua produção dramática, dando conta, não só dos traços que o situam na estética absurdistas, mas igualmente do tom interventivo e crítico que observamos nos textos escritos durante a ditadura.

4- Jaime Salazar Sampaio – O teatro da perplexidade

Jaime Salazar Sampaio (1925-2010) fez a sua formação em Silvicultura, mas a partir dos anos 80 passa a dedicar-se exclusivamente à profissão de dramaturgo. A sua primeira peça foi escrita em 1945. É autor de mais de 50 textos dramáticos, tendo traduzido vários textos de dramaturgos internacionais como Samuel Beckett, Fernando Arrabal, Jean Genet, Arthur Miller e Harold Pinter.

O dramaturgo caracterizou o seu teatro com o termo «teatro da perplexidade», explicando do seguinte modo os propósitos do seu universo dramático:

«as personagens encontram-se perante um mundo já feito, já construído e raramente conseguem encaixar nele conservando-se um pouco à margem, numa situação incómoda de perplexidade [...] Neste ‘teatro da perplexidade’, a sua componente didáctica deixa muito a desejar. As personagens como o seu autor, pouco sabem»⁴³⁶.

No seu teatro articulam-se evocações a diferentes autores, dos quais se destacam Fernando Pessoa, Samuel Beckett e Pirandello. Duarte Ivo Cruz descreve a matriz estilística das linhas que influenciaram Jaime Salazar Sampaio: «Pirandello, no desdobramento da vida e da cena; Fernando Pessoa no drama em gente; o teatro do

⁴³⁵ Apud Cardoso, Ribeiro, «Prista Monteiro, o Cair do Pano» in *Autores*, nº41, Dezembro de 1994, p.44.

⁴³⁶ Hormigon, Juan Antonio e Barata, José Oliveira (org), *Dramaturgia e Espectáculo. 1º Congresso Luso-Espanhol de Teatro*, Coimbra, Livraria Minerva, 1992, pp.392-394.

absurdo, no desenvolvimento lógico de uma realidade ilógica, na dinâmica do diálogo, no apoio das didascálias»⁴³⁷.

Sebastiana Fadda, no prefácio ao primeiro volume da obra dramática de Jaime Salazar Sampaio descreve os principais pontos-chave da sua dramaturgia que deixam antever uma evidente revisitação do teatro do absurdo francês:

«Universos secos e espaços desérticos e desolados que reflectem o vazio ontológico e o desespero desesperado desse vazio; A carga simbólica dos objectos espalhados no palco [...]; a precariedade de um mundo em que o homem se encontra desamparado, pois em cada sistema de valores experimenta o falhanço ou a carência; A cristalização do tempo interior, sublinhado por meio do papel desempenhado pela memória [...]; Os impulsos contraditórios da personalidade, que se desdobra e multiplica [...]; a presumida idealização do passado e o seu choque com um presente resultado da acumulação de experiências negativas; a fragilidade das relações humanas em geral e sentimentais em particular [...]; A derrota do idealismo num presente que se esforça por expulsá-lo, mas incapaz de prescindir dele»⁴³⁸.

Carlos Paniágua Féteiro traça igualmente um retrato do universo dramático de Jaime Salazar Sampaio que nos parece integrar diferentes elementos familiares aos teatros de Beckett e Ionesco: «teatro povoado de objectos na materialização de um universo árido, hostil, despojado. [...] A quase ausência de cor, de outra vida que não seja a vida fictícia dos personagens, coloca-os desde logo frente à solidão que foram levados a escolher – ou escolheram. Aí se movem ou esperam»⁴³⁹.

Acrescentamos as seguintes características que pretendemos incluir na análise dos traços absurdistas da sua obra dramática: a renovação da linguagem, o discurso insólito e cómico, a apologia ao sonho e ao lado irracional do indivíduo debruçado sobre si mesmo, a incursão em episódios de metateatro que põem em causa a fronteira entre a realidade e a ficção. Note-se que o dramaturgo, apesar de preferir o termo “Teatro da Perplexidade” não rejeitou por completo a terminologia Teatro do absurdo, como podemos comprovar pela seguinte afirmação:

«Catalogar também é preciso. E nesse sentido, torna-se legítimo dar um nome às coisas. Sem esquecer, é claro, que nomes são nomes e coisas são

⁴³⁷ Cruz, Duarte Ivo, *O essencial sobre Jaime Salazar Sampaio*, Lisboa, INCM, 2005, pp21-22.

⁴³⁸ Fadda, Sebastiana in Prefácio a Sampaio, Jaime Salazar, *Teatro Completo I*, Lisboa, INCM, 1997, pp.9-10.

⁴³⁹ Féteira, Carlos Paniágua, «Este Teatro: Uma Leitura» in Sampaio, Jaime Salazar, *Seis Peças (Nos Jardins do Alto Maior, O Pescador à Linha, O Bolo, Junto ao Poço, Agora Olha..., Os Outros)*, Lisboa, Plátano Editora, 1974, p.225.

coisas... Teatro do Absurdo? ... Porque não? [...] Mas o que é o Absurdo, afinal de contas? Talvez um balde, de enormes dimensões, para onde atiramos todas as coisas que não somos capazes de compreender»⁴⁴⁰.

Das treze peças escritas pelo dramaturgo durante o Estado Novo, seleccionamos um conjunto de sete que no nosso entender ilustram de um modo mais desenvolvido a adesão à linha absurdista e que apresentaram na sua maioria uma crítica ao regime ditatorial. Assim, nesta primeira abordagem sobre a sua dramaturgia, dedicar-nos-emos às peças *Aproximação*, *O Pescador à Linha*, *Conceição ou o Crime Perfeito*, *Junto ao Poço*, *Os Visigodos* e *A Batalha Naval*.

*Aproximação*⁴⁴¹ foi a primeira peça de Jaime Salazar Sampaio escrita em 1945. Foi publicada no ano seguinte na colectânea *Bloco*, sendo contudo apreendida pela censura, como nos explica Sebastiana Fadda: «O livro, sendo edição dos autores e não estando sujeito a censura prévia, saiu sem dificuldades, mas a sua capa encarnada e os apelos à revolta insinuados na cor e no texto alertaram os censores constituindo razão suficiente para a proibição»⁴⁴². A acção decorre num bar, onde Luís se lamenta diante do barman, descrevendo a vida como um envenenamento progressivo. Segue-se um diálogo entre Luís e Soares, amigo de longa data que acaba de chegar do estrangeiro. Soares inicia um discurso moralista sobre a importância do homem sem vícios e recrimina Luís por beber. Quando Soares abandona a cena segue-se um diálogo entre Luís e o barman José. Falam sobre o desalento existencial e José tanto afirma ser feliz como infeliz. Neste diálogo é sublinhada a importância da dúvida, da interrogação e da perplexidade: «*Eu não tenho percebido tudo* é uma das frases mais importantes da história do homem. E das mais raras nos lábios»⁴⁴³. Nesse sentido, Jaime Salazar Sampaio exprime nesta peça uma apologia à introspecção individual: «Os homens como nós parecem não ter caminho... Que maravilhoso caminho têm dentro deles os homens como nós»⁴⁴⁴.

Por outro lado, enuncia-se à semelhança dos autores do absurdo francês, a derrota do homem e a fragilidade da condição humana: «Perdeste a fé na Humanidade. É natural... A Humanidade é uma mentira sonora; uma palavra para os reclames das casas

⁴⁴⁰ Sampaio, Jaime Salazar Sampaio, «Outros Escritos II: Vários Assuntos com o Teatro ao Fundo» in *Teatro Completo III*, Lisboa, INCM, 2002, p.353.

⁴⁴¹ *Aproximação* in Sampaio, Jaime Salazar, *Teatro Completo I*, INCM, Lisboa, 1997.

⁴⁴² Fadda, Sebastiana, in «A poesia encoberta no palco despido», in Sampaio, Jaime Salazar, *Teatro Completo I*, Lisboa, INCM, p.10.

⁴⁴³ *Aproximação*, p.35.

⁴⁴⁴ *Aproximação*, p.37.

de prego e para certas propagandas menos confessáveis. [...] Desorientado, não é? Estar desorientado é a função do homem»⁴⁴⁵.

O apelo ao fim da ditadura torna-se explícito quando Luís pergunta a José qual o seu maior desejo e este responde: «Ser livre! E vou-lhe dizer mais: Nunca tinha dito isto a ninguém...»⁴⁴⁶. A crítica social é ainda evidente nas seguintes réplicas de Luís: «Certas sociedades, como alguns homens, nem à beira da morte ganham altura»⁴⁴⁷; «Nós havíamos de ter uma terra de sol/De Sol ardente... [...] /Ah, e devíamos ter uma terra de alegria/De Amor e alegria e vinho e canções/E não esta terra onde a alegria é proibida»⁴⁴⁸.

A peça *O Pescador à Linha* foi escrita em 1961 e representada no mesmo ano no Teatro Nacional D. Maria II, espectáculo incluído no ciclo “Teatro de Novos para Novos”. O cenário apresenta-nos um compartimento com bastante fundo, semelhante a um armazém, onde surgem caixotes espalhados, um cabide, material de hospital fora de uso, entre outros objectos. No primeiro quadro cénico, damos conta de um Pescador que dita as suas memórias a uma Dactilógrafa. Esta acção é interrompida por diversas situações de metateatro, durante as quais o Pescador e a Dactilógrafa desempenham os papéis de outras personagens.

Numa segunda fase, entra em cena o Empregado que declara vir de uma agência. O Empregado assume-se como um actor e surge novamente uma situação de metateatro, recriando-se um serão em que jantam e jogam às damas. Quando o Empregado sai por momentos de cena, o Pescador explica ao público que deve falar até às onze e meia e queixa-se de lhe terem levado o relógio, declarando não saber se se trata das onze e meia da noite ou da manhã. A perda de referências temporais recorda-nos as dramaturgias de Beckett e Ionesco, mas a forma como o Pescador lamenta o facto de lhe terem apreendido o relógio e o discurso que o acompanha pode também levar-nos a pensar numa crítica ao regime e eventualmente às acções de tortura da polícia política:

«(Pescador passeia, agitado. Pára; faz o gesto de quem pretende ver as horas no relógio de pulso; deixa cair o braço com desânimo.) Também aqueles lá de baixo, em boa verdade, escusavam de ter ficado com o meu relógio... Sempre é melhor irmos sabendo as horas. É uma companhia, um relógio de pulso: o ponteiro grande, o ponteiro mais pequeno, o mostrador...

⁴⁴⁵ *Aproximação*, p.37.

⁴⁴⁶ *Aproximação*, p.37.

⁴⁴⁷ *Aproximação*, p.35.

⁴⁴⁸ *Aproximação*, p.38.

(*Volta a esboçar o gesto de ver as horas; interrompe-o*). Até às onze e meia, disseram eles... [...] Mas seria às onze e meia da noite ou às onze e meia da manhã? [...] Isso é que eles não disseram [...]. Provavelmente, nem eles sabiam... Não passam de intermediários... Agentes subalternos entre mim e o nada... o universo... as estrelas...»⁴⁴⁹.

A seguinte interpretação de Sebastiana Fadda indica uma relação entre este episódio do Pescador, incitado a permanecer num determinado lugar até às onze e meia, e uma possível denúncia do Portugal ditatorial:

«Surtem interrogações sobre a identidade real daquele pescador e dos ‘eles’ que lhe permitiram estar ali até às 11h30 depois de lhe terem tirado o relógio. [...] Numa leitura concreta do real, ‘eles’ poderão ocultar os detentores do poder em Portugal, os quais, obrigando o povo a viver na estagnação do não-tempo, tentaram intimidá-lo, gerindo a sua existência e enfraquecendo os seus ideais, através de uma censura intermitente mais ou menos drástica ou incisiva, exercendo pressões sobre o pensamento e as acções. À luz das declarações do próprio autor sobre a inserção sub-reptícia de elementos de protesto para fugir ao poder censório, inclinamo-nos para esta [...] probabilidade [...]»⁴⁵⁰.

No último quadro cénico, o Empregado e a Dactilógrafa começam por representar as recordações menores do Pescador. Subitamente, mudam o tom casual para o coloquial e recriminam-no, troçando daquilo que ele escreve. O Pescador exalta-se e expulsa as recordações menores. A Dactilógrafa e o Empregado retornam às suas personagens, enquanto o Pescador arruma livros na mala, citando os títulos, com temas de pesca. Nesse momento, a Dactilógrafa e o Empregado avançam na direcção de Pescador e num discurso que contradiz o movimento dizem vir mostrar-lhe apenas a sua simpatia. O Pescador apercebe-se de que são onze e meia. Ouve-se bater à porta três vezes. A última declaração do Pescador evoca novamente as dramaturgias do absurdo francês, manifestando a perplexidade diante da realidade e fazendo uma apologia ao sonho antes de sair de cena: «A vida de um homem... Coisa absurda e maravilhosa»⁴⁵¹.

Se o desdobramento das personagens, em diversas situações cénicas intercaladas faz alusão ao universo dramático de Pirandello e à heteronímia de Fernando Pessoa, não deixa de recordar os universos de Beckett e Ionesco pela procura da identidade através da memória e do imaginário, pela recriação de situações dramáticas para iludir o tempo e o

⁴⁴⁹ *O Pescador à Linha*, p.56.

⁴⁵⁰ Fadda, Sebastiana, 1998, *op.cit.*, p.313.

⁴⁵¹ *O Pescador à Linha*, p.104.

tédio. É justamente a propósito do tema da identidade que Sebastiana Fadda estabelece uma comparação entre esta peça e *En attendant Godot*:

«Tal como na peça beckettiana Vladimiro e Estragão esperam o seu Godot que, se existir, comparecerá ao encontro, assim o pescador lança os seus apelos e ‘eles’ se existirem, responderão. Simples ilações sobre uma identidade propositadamente indefinida, desafiando os interessados a desvendá-la. Estas problemáticas cruzam-se com outro percurso, claramente íntimo, empreendido por um homem que parte de mãos vazias para comunicar consigo mesmo, vasculhando a mala das lembranças, pondo em discussão o seu presente através da pesquisa do seu património experiencial já adquirido»⁴⁵².

O texto *Nos Jardins do Alto Maior* foi publicado em 1962 na colectânea *Teatro 62* que incluía as peças *Três Fósforos* de Teresa Rita Lopes e *A Rotativa* de Artur Portela Filho. O espectáculo previsto no mesmo ano pela Sociedade de Instrução Guilherme Cossoul, com encenação de Artur Ramos foi proibido pela censura durante os ensaios. No relatório da Inspecção dos Espectáculos, dois censores expõem os motivos para a reprovação do espectáculo. O extenso comentário do primeiro censor descreve o teor subversivo da peça, interpretando os símbolos presentes no texto até à exaustão e atribuindo-lhes conotações políticas. De notar que o censor começa por lamentar não poder aprovar a peça, tecendo em alguma medida elogios à linguagem codificada de Jaime Salazar Sampaio:

«A peça realizada em moldes modernos, é toda ela construída em símbolos de tal modo conjugados entre si e geralmente tão bem dissimulados quanto ao seu significado, que desejaria poder aprová-la com alguns cortes. Tenho porém que admitir que, pelo menos parte do público se aperceberá do alcance dos símbolos, o que dará decerto à peça um êxito que politicamente não pode deixar de ser ponderado, uma vez que as consequências que dela se extraem, não sendo verdadeiras, são facilmente exploradas por todos os sectores da oposição. [...] as ‘figuras da fonte’ simbolizam todos os indivíduos imobilizados pela acção de um estado totalitário [...]. As arcadas representam os serviços públicos e o claustro o país reduzido ao silêncio»⁴⁵³.

O segundo censor declarou sinteticamente concordar com o parecer do primeiro. A peça apenas consegue subir à cena em 1980, num espectáculo representado na Escola Superior de Teatro e Cinema, com encenação de Glicínia Quartín.

⁴⁵² Fadda, Sebastiana, 1998, *op.cit.*, p.314.

⁴⁵³ Documento nº 6741 do arquivo do Fundo do Museu do Teatro de Lisboa: Reprovação da representação do texto *Nos Jardins do Alto Maior* de Jaime Salazar Sampaio, na Sociedade de Instrução Guilherme Cossoul, em Março de 1962. Cf. Anexos: Imagem 8.

Trata-se de um texto onde se encerra uma denúncia evidente ao regime fascista e, como observou Sebastiana Fadda o recurso ao absurdo é pautado mais do ponto de vista discursivo do que propriamente pelas situações dramáticas. No entanto, a desconstrução da linguagem traz não raro a evocação de temáticas familiares a Beckett e Ionesco. Nesse sentido, pretendemos dar conta dos elementos que parecem traduzir uma denúncia política e que frequentemente se relacionam com a utilização de uma linguagem codificada e com o sentimento de perplexidade e angústia das personagens perante o mundo que os rodeia.

No claustro do antigo mosteiro do Alto-Maior, transformado em museu, encontra-se uma fonte com duas figuras: Ela e Ele. Quando começa a cena, as figuras da fonte estão imóveis, mas passados breves instantes começam a movimentar-se e saem da fonte como figuras animadas. Logo no primeiro diálogo, as intenções político-sociais deste texto são enunciadas quando Ele explica os motivos pelos quais saíram da fonte: «A verdade é que se aqui estamos é para descobrir quem somos, por onde vamos e por onde iremos se não formos pelo nosso pé. [...] Isto é...quero eu dizer... [...] Não é assim tão fácil construir o mundo!»⁴⁵⁴.

No primeiro acto Ele e Ela descrevem as informações turísticas dos Jardins do Alto Maior. A noção de tempo é posta em causa a partir de uma discussão que surge a propósito de uma data. A seguinte réplica ilustra o modo como o tempo é questionado: «Ele (*Apanhando do chão um punhado de areia e deixando-o cair entre os dedos, lentamente*) O que é o tempo? [...] Conservo na memória... difusamente...Um grito, um apelo, uma... (*Vai até à fonte; contempla a água da sua concha*) Tudo existe...Nada existe...Não tem importância... (*Ela recua, subitamente angustiada*)»⁴⁵⁵.

Na articulação do gesto com o discurso observamos várias imagens e símbolos temporais. Em primeiro lugar, com a areia a escorrer entre os dedos e a representar uma ampulheta. Em seguida, a memória difusa é acompanhada pelo regresso à fonte, como um regresso ao passado, por constituir o lugar de origem e habitat da personagem. Por fim, quando Ele põe em causa a existência do mundo que o rodeia, Ela recua angustiada, procurando fugir desse momento, na tentativa de voltar ao seu estado de imobilidade e de silêncio de há instantes atrás.

⁴⁵⁴ *Nos Jardins do Alto Maior*, p.15.

⁴⁵⁵ *Nos Jardins do Alto Maior*, p.71.

As personagens mostram-se ainda divergentes perante a noção de silêncio. Segundo Ela, o silêncio é sempre o mesmo e convida-o a escutá-lo. Ele angustia-se e enuncia uma série de versões de silêncios possíveis. Na seguinte réplica em que Ele descreve várias formas de silêncio subentende-se uma crítica à repressão e à censura que se fazia sentir durante o regime: «O que talvez haja é vários silêncios... (*Pausa*) [...] um silêncio absoluto, cósmico, global... talvez sem remédio, esse... E uma catrefada de silêncios menores, inventados pelo homem...mesquinhos, transitórios. [...] (*Pausa*) Um silêncio idiota: o das mordanças»⁴⁵⁶. Relacionada com esta descrição do silêncio surge a caracterização do sentimento de medo, como forma de crítica ao estado ditatorial e como apelo a uma atitude de intervenção: «O medo é uma coisa estranha. Tem os seus limites. É medroso o medo. [...] Vês? Gritámos e o medo fugiu...»⁴⁵⁷.

A crítica ao regime torna-se directa com a introdução das personagens Os Lavadores que parecem ilustrar o regime do Estado Novo. A um dado momento entram em cena acusando o casal da fonte de vários crimes atípicos como «mudança ilegal do reino mineral para a espécie humana», «prática de palavras cruzadas subversivas» e «tentativa de perturbação da ordem e função digestiva do público». O intuito desta passagem é naturalmente ridicularizar os excessos do regime, num tom jocoso. Os Lavadores decretam como castigo uma lavagem completa à cabeça dos protagonistas. Após esse processo perguntam-lhes quantos são os cantos d'*Os Lusíadas*. Vendo que o casal permanece em silêncio, os Lavadores decidem reintroduzir-lhes noções de cultura geral, segredando-lhes ao ouvido proposições, declinações, nomes de reis de Portugal, entre outras enumerações triviais. Quando repetem a pergunta, o casal da fonte enumera os cantos d'*Os Lusíadas*, parando no nono com um sorriso cúmplice. Os Lavadores reprovam o sarcasmo do casal. Como podemos observar por este episódio, a denúncia através do discurso cómico prossegue com a crítica ao aparelho de propaganda ditatorial e à manipulação da cultura e da educação, em prol dos valores do regime.

Apesar do tom interventivo, a peça termina com a manifestação do desalento e da descrença na condição humana, característica que nos evoca traços do absurdo, num tipo de discurso mais próximo dos universos de Sartre e Camus: «Talvez a solução seja reconstruir o Mundo, não sei. Ou negar a reconstrução do Mundo: abrir as veias, fechar a

⁴⁵⁶ *Nos Jardins do Alto Maior*, p.72.

⁴⁵⁷ *Nos Jardins do Alto Maior*, p.76.

porta. [...] Talvez mesmo uma parte da Humanidade não tenha afinal solução nenhuma»⁴⁵⁸.

A peça *Conceição ou o Crime Perfeito* foi escrita em duas versões, a primeira em 1962 e a segunda em 1977. Foi representada no Teatro Nacional de S. Luís, pelo Teatro Popular Companhia Nacional I, a 6 de Julho de 1979, com encenação de Rogério de Carvalho e interpretação de Isabel de Castro e Baptista Fernandes. Numa nota do autor, de um texto extraído do programa do espectáculo em 1979 são explicadas algumas intenções do espectáculo: «Por alguma razão, neste espectáculo, actores e público vão ficar do mesmo lado do palco durante uma hora. Ou não fosse este ‘Crime Perfeito’ um crime colectivo! [...] é urgente, é bastante lógico, começarmos a desconfiar a sério dos inocentes: estiveram presentes em todos os massacres»⁴⁵⁹.

Sebastiana Fadda caracteriza esta obra como uma «peça enigmática e fantasiosa, síntese entre teatro do absurdo e comédia de equívoco»⁴⁶⁰. Na plateia de um cinema, uma espectadora recusa-se a sair, perturbada com o filme que acabou de ver, indiferente à insistência do arrumador que pretende fechar a sala. A fronteira entre a ficção e a realidade é exposta nesta peça, onde Conceição exclama logo de início para o ecrã: «Leva-o para a beira do lago e confessa-lhe o teu amor. [...] Mais para ali, mais perto da margem junto à arvore... [...] Assim mesmo... E agora diz-lhe, na tua voz mais fresca, a tua voz mais doce»⁴⁶¹. A acompanhar o lado imaginativo da personagem surge o momento em que ela confessa a sua solidão: «Então vá, meu amigo... não se preocupe... Eu estou habituada a ficar sozinha... Mesmo de noite...»⁴⁶². Quando o arrumador insiste que não a pode deixar sozinha na sala de cinema por causa do regulamento, Conceição defende-se, apelando à ineficácia dos regulamentos. Além de pôr em causa a fronteira do real e da ficção, interroga-se a validade da lei institucional perante o acaso da vida:

«**Espectadora** [...] - Mas o regulamento não impede que eles morram! O regulamento não me restitui o meu Eduardo. (*Atira o livrinho para longe*) **Arrumador** (*indo buscar o livrinho. Tom rígido*) – O regulamento... é o regulamento. **Espectadora** – Somos ou não somos seres humanos? (*Arrumador, sem responder, bate repetidas vezes com a mão na capa do livrinho*) **Espectadora** [...] - E o que é que distingue os seres humanos? O que é que os distingue, afinal... dos outros?»⁴⁶³.

⁴⁵⁸ *Nos Jardins do Alto Maior*, p.85.

⁴⁵⁹ *Conceição ou o Crime Perfeito*, p.89.

⁴⁶⁰ Fadda, Sebastiana, 1998, *op.cit.*, p.335.

⁴⁶¹ *Conceição ou o Crime Perfeito*, p.94.

⁴⁶² *Conceição ou o Crime Perfeito*, p.95.

⁴⁶³ *Conceição ou o Crime Perfeito*, p.96.

Estas perguntas de Conceição sintetizam a dimensão ideológica e humanista de Jaime Salazar Sampaio. A grande irreverência do teatro do absurdo consiste na sua apologia da perplexidade, da dúvida. Apelando ao sonho, como componente indissociável da realidade, os representantes deste modelo dramático esforçaram-se por interrogar os parâmetros institucionais e estanques da sociedade, intrigando-se perante a vigência de leis ilógicas, que os indivíduos insistem em fazer cumprir sem as compreender.

Conceição relembra ainda certas características de Winnie, acompanhada da sua sombrinha e retirando no início da peça diversos objectos da bolsa e comida, numa situação de imobilidade (recusa-se a sair do cinema), exprimindo-se num discurso incessante e recriando várias situações, personagens e diálogos imaginários, manifestando-se a apologia da loucura, da evasão e do sonho. Como Winnie, esboça-se o retrato de uma mulher de meia-idade e coquette, solitária e sonhadora, que se lamenta da falta de comunicação do marido, que sofre com a sua ausência e incompreensão, procurando pontos de fuga que lhe devolvam a alegria e o entusiasmo. Também o ritmo do texto acompanhado de didascálias rigorosas apresenta semelhanças com *Oh les beaux jours*, indicando um tempo lento, com pausas, frases curtas e enumerações sucessivas:

«o mundo está cheio de homens. Altos! Morenos! Espadaúdos! Simpáticos! (*Um tempo*) E os pretendentes nunca me faltaram. Graças a Deus! Nunca! (*Abre a sombrinha berrante, com desenhos concêntricos, espalhafatosos e, saracoteando-se, dirige-se para a saída. Quase à porta, estaca, de costas para o público, fazendo rolar com os dedos a extravagante sombrinha. Um tempo. Tom nervoso, sem se voltar*) Então? Não dizes nada? (*Fazendo rodar a sombrinha no sentido inverso*) Não me impedes de sair, velhaco? (*Faz rodar a sombrinha no sentido inicial*) A tua Conceição tem sofrido tanto... Não tens vergonha? (*Um tempo*) Não tens piedade? (*Um tempo*)»⁴⁶⁴.

Quando finalmente Conceição aceita sair do cinema e declara ir ao cemitério gera-se um momento de metateatro. Conceição não sai realmente da sala e forja um diálogo com um motorista do autocarro, pedindo-lhe dois bilhetes. Em seguida, dirige-se a outra personagem imaginária, tratando-a por Eduardo, o marido perdido, a que se referia anteriormente. Conceição sai por uns instantes e deixa o arrumador sozinho perturbado por se lembrar da sua mulher e afirmar não haver diferença nenhuma entre ela e Conceição. Retoma-se a situação de fronteira entre a ficção e a realidade, quando

⁴⁶⁴ *Conceição ou o Crime Perfeito*, p.98.

Conceição regressa ao cinema, à procura da bolsa e acaba por confessar ter matado o marido. Nesse momento da peça, encontramos novamente semelhanças entre Conceição e Winnie pelo ritmo, pelos gestos e pela forma como retoca a maquilhagem, ao mesmo tempo que anuncia ter a vida pela frente, enumerando as suas actividades quotidianas: «Onde havia um homem deixei... tive esse cuidado... a aparência de um homem... Ninguém deu por nada... (*Um tempo. Refazendo a maquilhagem*) E não serei eu quem lhes vá contar... Nem pouco mais ou menos... (*Um tempo*) Ainda tenho, graças a Deus, a vida inteira à minha frente... percebes?»⁴⁶⁵.

A peça *Junto ao Poço* foi escrita em 1962 e revista em 1971. A acção inicia-se de madrugada e termina ao anoitecer num cenário minimalista com um poço, uma corda e um balde. Caída no chão encontra-se uma enxada⁴⁶⁶. A única personagem presente na acção dramática chama-se Luís e desenvolve um longo monólogo virado para o poço e dirigindo-se ao seu irmão Fernando. Compreendemos rapidamente que Fernando pôs fim aos seus dias, atirando-se ao poço. Este dado confirma-se, a partir da seguinte afirmação: «Outros, nas tuas condições em vez de se atirarem a um (*Tapa a boca com a mão [...]*)»⁴⁶⁷. No entanto, Luís propõe inventar um código, uma linguagem para comunicar com Fernando e fala como se o irmão estivesse vivo dentro do poço, com possibilidade de sair. Declara que a mãe ainda acredita que Fernando ganhou uma bolsa de estudo e que lhe escreve imitando a letra do irmão. Interroga-se porque motivo o irmão se atirou ao poço se era o centro das atenções da mãe e da mulher, se tinha tudo o que precisava: «Que mais queria, na verdade, Sua Excelência? [...] Sua Excelência sofria delicadamente em silêncio e amava os homens... Mas para o amor dos homens era ainda muito cedo... Sua Excelência tinha estudos, devia saber que a humanidade não existe... Que não há humanidade para ninguém, por enquanto...»⁴⁶⁸.

A solidão de Luís e a forma como ele se refere com descrença à Humanidade são elementos que desde o início do texto surgem como traços característicos do absurdo. Por outro lado, o solilóquio e a multiplicação do indivíduo surgem num ambiente dramático que evoca os teatros de Beckett e Ionesco. Luís dirige-se a Fernando, sendo contudo o

⁴⁶⁵ *Conceição ou o Crime Perfeito*, p.101.

⁴⁶⁶ Segundo Carlos Paniágua Féteiro a enxada de Luís «virgem de terra, vazia do futuro que ele não conquista, serve-lhe ainda de apoio para as recordações, mas já não é ela que as motiva»: Féteira, Carlos Paniágua, «Este Teatro: Uma Leitura» in Sampaio, Jaime Salazar, *Seis Peças (Nos Jardins do Alto Maior, O Pescador à Linha, O Bolo, Junto ao Poço, Agora Olha..., Os Outros)*, Lisboa, Plátano Editora, 1974, p.226.

⁴⁶⁷ *Junto ao Poço*, p.124.

⁴⁶⁸ *Junto ao Poço*, p.126.

único ouvinte das próprias palavras que pronuncia. O poço surge como reflexo e Luís contempla o seu próprio rosto, descrevendo-se, como se visse Fernando: «Fica-te mal essa tristeza no olhar»⁴⁶⁹.

A ausência de respostas para o desespero e a angústia interior levam Luís a tentar compreender o gesto do irmão:

«Não cabias no teu corpo? Foi por isso? [...] Que havia de ser dum homem sem o corpo? [...] Não sabermos, não nos terem ensinado a viver num corpo... Totalmente. Livremente. Venturosamente... [...] Se me disseses que é essa a solução vou ter contigo! Assim como assim, já estou habituado à humidade e ao frio... (*Esboça o gesto de saltar para dentro do poço*)»⁴⁷⁰.

No entanto, Luís é interrompido pelo apito de um comboio e desiste de saltar. Volta a contemplar-se na água e a falar, dirigindo-se a Fernando. Enquanto come e bebe, declara que se esforça por viver, recriminando a morte do irmão: «Ao menos eu... não é... sempre continuo... Tenho menos dotes, menos qualidades? ... Paciência. Sou o Luís. Toda a gente me conhece. [...] Ando cá por fora. [...] Mexo-me... Falo... [...] E continuo!»⁴⁷¹. Prossegue as suas críticas, comparando a vida do irmão na cidade e a dele no campo: «O Fernando era um rapaz cheio de qualidades. Correu mundo, era casado e está ali dentro... O Luís sou eu... solteiro como um choupo. Fiquei por estes campos, de enxada em punho. [...] Uma pessoa para aqui de sol a sol, a mourejar, enquanto o menino se divertia lá por fora»⁴⁷².

Apesar de Luís declarar que não compreende o “mal de vivre” do irmão, recrimina a felicidade dos habitantes da aldeia, explicando que uma parte dele próprio é feita do poço. E imagina o absurdo de um mundo, onde todos tivessem uma parte deles dentro do poço: «Bem se vê que nesta terra só eu tenho um bocado de mim próprio ali dentro. [...] Nem o mundo seria habitável, de outro modo. [...] Imaginem uma cidade onde toda a gente estivesse no meu caso... (*Ri*) Claro que é absurdo. [...] Havia de ser bonito»⁴⁷³.

A peça termina com Luís a retirar vários objectos que atira ao poço, voltando a evocar a ideia de absurdo: «Ridículo! Grotesco! [...] E acima de tudo (*Tropeça nos*

⁴⁶⁹ *Junto ao Poço*, p.126.

⁴⁷⁰ *Junto ao Poço*, p.127.

⁴⁷¹ *Junto ao Poço*, p.128.

⁴⁷² *Junto ao Poço*, pp.134-135.

⁴⁷³ *Junto ao Poço*, pp.136-137.

objectos) Absurdo, absurdo...»⁴⁷⁴. As últimas palavras de Luís descrevem o tempo em círculo (semelhante à temporalidade entendida por Beckett e Ionesco), como uma verdade fundamental: «Amanhã é um novo dia... Amanhã, depois de amanhã, na quarta-feira»⁴⁷⁵.

A imagem do reflexo surge como ideia chave neste texto, como metáfora do indivíduo que se desdobra, observando-se a si próprio. A ambiguidade do espelho é enunciada, no sentido em que o reflexo implica uma duplicidade, ao mesmo tempo que parte da unidade de um sujeito que se descobre através da sua contemplação. A ideia de reflexo como passagem para o conhecimento é contada por Ovídio no mito de Narciso⁴⁷⁶. O vate que condenou Narciso com a sua profecia afirmou que ele não chegaria a velho se se conhecesse a si próprio⁴⁷⁷. Esse conhecimento passa, como sabemos, pelo seu reflexo. Narciso afoga-se quando se dá conta de que o Outro que observa é ele próprio. Tal consciência da alteridade é desenvolvida por Jean Paris, a propósito do quadro «Narciso» de Caravaggio:

«C'est du miroir qu'est née la connaissance. Penché sur l'eau dormante comme dans le très beau tableau du Caravage, Narcisse n'a d'autre sphinx à vaincre que lui-même. [...] C'est d'abord sa vérité que Narcisse quête, cette évidence d'être réel, accessible à des yeux. [...] Le Caravage a bien compris que tout miroir est temporel, qu'il n'a point pour fonction dans l'instant de nous reproduire, mais comme l'histoire de nous expliciter, de dessiller nos yeux ouverts sur le monde, aveugles à nous-mêmes. Car avant cette révélation nous ne sommes que ténèbres, et c'est pourquoi le miroir est fidèle comme un portrait, qui nous retourne moins une image attendue que celle, étrangère, dont les autres sont avertis, afin que nous sortions de l'unité»⁴⁷⁸.

O conceito de reflexo, como representação do ser humano em busca da sua própria identidade é denominador comum à matriz de influências de Jaime Salazar Sampaio. Tanto a poesia de Fernando Pessoa, como os teatros de Pirandello, Beckett e Ionesco exploraram o confronto do indivíduo consigo próprio, numa multiplicação de identidades que o revelam e o confundem. O facto de o reflexo surgir associado a um poço mostra-se ainda revelador de outras temáticas, como a solidão, o vazio e o abismo. São novamente

⁴⁷⁴ *Junto ao Poço*, p.168.

⁴⁷⁵ *Junto ao Poço*, p.169.

⁴⁷⁶ Ovídio, *Metamorfoses*, trad. Paulo Farmhouse Alberto, Lisboa, Cotovia, 2007.

⁴⁷⁷ «Ora consultado sobre o menino, se chegaria a ver os longos anos de uma velhice avançada, o profético vate respondeu: 'Se não se conhecer a si próprio'» (Ovídio, *Metam.* 345).

⁴⁷⁸ Paris, Jean, *L'espace et le regard*, Seuil, Paris, 1965, p.245.

conceitos familiares aos universos dos autores mencionados e incontornáveis na dramaturgia de Jaime Salazar Sampaio.

A peça *Os Visigodos* foi escrita em 1965. Em 1968, o texto é publicado pela Europa-América e em 1969 é representado no Teatro Capitólio, pela companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, com encenação de Artur Ramos, assistência de Luís Miguel Cintra e interpretação de Glicínia Quartin no papel principal. Jaime Salazar Sampaio comenta o carácter subversivo do texto, dissimulado pelo tom ambíguo e pela linguagem codificada:

«*Os Visigodos* é, acima de tudo, uma peça maldita. Para essa maldição, tão evidente no plano cénico como no editorial, é provável que tenham contribuído as insuficiências, o balbuciar e o tom hermético da própria obra. Mas, deixem-me morrer com esta convicção, trata-se também de uma peça de algum modo subversiva – pelo menos para a época que foi escrita e divulgada. [...] A necessidade de trocar as voltas à censura da Época e o meu gosto pela ambiguidade, bem patente em quase todo o teatro que até hoje escrevi»⁴⁷⁹.

O dramaturgo comenta ainda o carácter *engagé* do seu texto, afirmando que a mensagem fundamental a retirar reside na «improbabilidade do Amor nesta fascinante sociedade em que todos somos triturados por todos»⁴⁸⁰.

No primeiro acto, Raimundo encontra-se num salão, onde espera pela namorada Rosa, quando surge Vanda a sua irmã mais nova. Esta recebe Raimundo com uma atitude importuna e provocadora. Começa por duvidar do nome dele, gerando uma situação cômica e insólita:

«**Vanda** – [...] como é que o senhor se chama? **Raimundo** (*num fio de voz*) – Raimundo... **Vanda** (*com estranheza*) – O quê? **Raimundo** (*engrossando a voz*) – Raimundo... **Vanda** (*com uma ponta de irritação na voz*) – O senhor está a dizer isso para me impressionar? **Raimundo** (*de novo num fio de voz*) – É o meu nome, menina... **Vanda** – Que impertinência!... Como é que isso se escreve? **Raimundo** (*assombrado*) – Raimundo, menina... [...] **Vanda** (*ensaando vários tons: primeiro dubitativo, depois íntimo, por último declamatório*) – Raimundo? ... Raimundo... RAIMUNDO! (*Peremptória*) Não. Não pode ser nada. Passarei a chamar-lhe Francisco... Fica resolvido»⁴⁸¹.

A cena desenrola-se com o discurso autoritário e impertinente de Vanda que troça de Raimundo, repreendendo as suas intenções e atitudes. Em várias ocasiões deste diálogo, Rosa e Vanda parecem ser a mesma pessoa. Vanda sabia que Rosa e Raimundo se tinham

⁴⁷⁹ Salazar Sampaio, Jaime, *Teatro Completo III*, Lisboa, INCM, pp.331-332.

⁴⁸⁰ Salazar Sampaio, Jaime, *Teatro Completo III*, Lisboa, INCM, , p.339.

⁴⁸¹ *Os Visigodos*, p.201.

encontrado na biblioteca na primeira quinzena de Março, que tinham ido a uma leitaria e até conseguiu descrever a forma como a irmã pediu um chá e uma torrada. No final deste acto, Vanda dá a entender que Rosa se encontra fechada no armário e acaba por agredir Raimundo fechando-o lá dentro.

Vários traços absurdistas são identificados neste primeiro acto. A situação insólita e o discurso delirante de Vanda conjugam-se com a confusão de identidades e o modo como a temporalidade é encarada. Logo na primeira indicação cénica, Raimundo demonstra a sua impaciência e a sua necessidade de rigor temporal: «*Olha o relógio de parede. Levanta-se. Torna a sentar-se. Olha de novo. Decide bruscamente dirigir-se até ao relógio. Dá-lhe corda, acerta-o pelo seu. O relógio de parede, agora a funcionar, marca um pouco mais de nove horas e meia*»⁴⁸². Dando-se conta da mudança de hora, Vanda recrimina Raimundo por ter acertado o relógio. Acaba por esclarecer que o relógio se mantinha parado nas cinco e quarenta e sete, hora do último telefonema de Jerónimo, que ligou a Rosa para terminar o namoro, há três anos atrás:

«**Vanda** [...] Esta agora... O relógio... está a andar... [...] Quem diabo lhe havia de dar corda? **Raimundo** [...] – Fui eu. **Vanda** [...] Desgraçado! [...] **Raimundo** – O relógio estava parado. [...] E, na minha opinião, os relógios fizeram-se para andar, para marcar o tempo... **Vanda** – Marcar o tempo! ... Seu infeliz! ... Que imagina você que este relógio marcava, quando você entrou? ... A chuva? ... **Raimundo** [...] Estava parado... **Vanda** – E como queria você que ele estivesse, se marcava o tempo? [...] A Rosa entende que este relógio deve estar parado nas cinco e quarenta e sete...»⁴⁸³.

A meio do segundo acto surge Rosa que abre o armário onde se encontra Raimundo. Este relata o encontro com Vanda e exclama indignado que o armário está cheio de ossos. Rosa recrimina Raimundo a propósito do encontro com a sua irmã, reagindo com ciúmes. Claramente ocultando a verdade, declara que os ossos do armário foram adquiridos por ela, quando estudou Anatomia de Letras. Rosa refere vários passos da conversa entre Raimundo e Vanda, declarando ter encontrado a irmã antes de chegar a casa. Mais uma vez, gera-se o equívoco, confundindo-se as identidades. Durante toda a peça, o telefone toca e as diferentes personagens partem do princípio que é Jerónimo. Quando é Vanda que está em cena, afirma que não vale a pena atender o telefone porque é para a irmã e quando surge Rosa, dá-se a situação inversa. A peça termina com Rosa a assassinar Raimundo, fechando-o no armário. Em seguida, vai à janela e dirige-se a

⁴⁸² *Os Visigodos*, p.199.

⁴⁸³ *Os Visigodos*, pp.208-209.

alguém que espera por Vanda, entoando a música *As Rosas* num klaxon. Rosa troca de roupa e assume a caracterização de Vanda.

A troca de identidades parece ser o fio condutor que se mantém até ao fim da peça, numa acção circular. O texto assume familiaridades com a linha absurdista, pelas situações insólitas, pelo tom cómico gerado pelo acumular de equívocos cénicos, pela exposição da ténue fronteira entre real e irreal, vida e morte.

Glicínia Quartin comenta o desafio do texto de Jaime Salazar Sampaio para a sua interpretação das personagens Vanda e Rosa:

«As suas peças agradaram-me pelo estilo: uma urdidura dramática interessante e actualizada, subtil concepção de personagens, escondendo numa aparente ligeireza e malícia, uma inquietação e conflitos vivenciais; os diálogos inteligentes e estimulantes. [...] É interessante que o núcleo dramático da peça faz já parte de uma situação de comédia clássica – a confusão de identidade. Serão Rosa e Wanda irmãs gémeas ou as duas faces da mesma pessoa? – o jogo das personagens em relação ao confundido pretendente, é um jogo de perversidade feminina ou uma atitude de rebeldia?»⁴⁸⁴.

No programa do espectáculo, Artur Ramos esclarece as suas escolhas dramáticas e as modificações cénicas que surgiram na encenação:

«o primeiro andar burguês passou a ser uma vasta mansão arruinada, os retratos de família ficaram reduzidos às molduras (que é o essencial), a Vanda de saia rodada e fita nos cabelos envergou o uniforme actualizado da guerra dos sexos [...]. O objectivo destas (e doutras) transformações foi – como era minha obrigação – o de valorizar os elementos espectaculares implícitos no texto. O significado da peça é que não pôde ser tornado mais claro sem se alterar a sua característica essencial. *Os Visigodos* são uma peça auto-corrosiva, escrita numa linguagem que a si própria se destrói e que pretende obrigar os espectadores a duvidarem a todo o instante do que ouvem e do que vêem. Nisso reside a sua importância e até a sua actualidade»⁴⁸⁵.

Por sua vez, Carlos Cabral descreve os elementos que o atraíram enquanto espectador do espectáculo decorrido no Teatro Capitólio e que o estimularam a pôr a peça em cena em 1990, no exercício final dos alunos do 3º ano da Escola Superior de Teatro e Cinema: «a teatralidade das situações, o clima de mistério e tensão, a economia

⁴⁸⁴ Quartin, Glicínia, «Aconteceram Visigodos» in Salazar Sampaio, Jaime, *Teatro Completo I*, Lisboa, INCM, p.195.

⁴⁸⁵ Artur Ramos in AAVV, Programa do espectáculo *Os Visigodos* de Jaime Salazar Sampaio, produzido pela Companhia Rey Colaço – Robles Monteiro, encenação de Artur Ramos e interpretação de Glicínia Quartin, Varela Silva, Josefina Silva e Luis Filipe, Teatro Capitólio, Lisboa, 29 de Março de 1969. Cf. Anexos: Imagem 9.

e o rigor dos diálogos, tudo aquilo que, para mim, constitui a essência da construção teatral. Além disso, o que eu penso que deve ser a transposição da realidade do quotidiano para a realidade da cena, também estava presente na obra»⁴⁸⁶.

A *Batalha Naval* é considerada a peça mais beckettiana de Jaime Salazar Sampaio. Duarte Ivo Cruz justifica a proximidade com Beckett pela «dialéctica dos personagens isolados em diálogo circular, pela abstracção dos dois protagonistas»⁴⁸⁷. Aliás, o próprio dramaturgo assume que «a lição de Beckett está muito presente nesta peça. Sobretudo ao nível do diálogo; o encadeamento das falas, em particular»⁴⁸⁸.

O texto foi escrito em 1964, mas apenas é publicado em 1970 e representado no mesmo ano na Casa da Comédia, com encenação de Victor Poitout. Em 1971, volta a ser representado pelo Teatro Experimental do Porto, com encenação de Carmen Gonzalez. A tentativa de representação no Teatro Estúdio de Lisboa é reprovada pela censura em 1965. No relatório do parecer dos censores é justificada a reprovação devido ao simbolismo do texto que na opinião dos mesmos poderia conduzir a interpretações políticas: «Toda a peça está impregnada de símbolos. Se bem atingi o significado desse simbolismo julgo de reprová-la a peça pelas implicações políticas que pode ter»⁴⁸⁹. Curiosamente, um dos censores declara que o simbolismo da peça poderia não ser devidamente interpretado pela maioria do público: «Trata-se de uma peça cujo simbolismo poderia não ser devidamente interpretado por uma parte (talvez a maior) do público, mas que é susceptível de especulação com implicações políticas, o que deve evitar-se. Reprovo»⁴⁹⁰.

No entanto é pedido um recurso em 1969 para a autorização do mesmo espectáculo. A peça é aprovada por a linguagem simbólica ser considerada pouco explícita. O primeiro censor expõe o seu parecer aprovando a peça a 22 de Abril de 1969: «Apesar das objecções, aliás pertinentes apontadas pelos Exmos Colegas, não considero esta peça com o vigor necessário para poder contagiar as plateias com o vírus derrotista lançado pelo autor, através dos seus símbolos e dos seus personagens. Aprovo a peça

⁴⁸⁶ Cabral, Carlos, «Os Visigodos. Palavras de um dos encenadores da peça» in Salazar Sampaio, Jaime, *Teatro Completo I*, Lisboa, INCM, p.197.

⁴⁸⁷ Cruz, Duarte Ivo, *O Essencial sobre Jaime Salazar Sampaio*, Lisboa, INCM, 2005, p.28.

⁴⁸⁸ Sampaio, Jaime Salazar, *Percursos de um Dramaturgo*, Lisboa, INCM, 2003, p.42.

⁴⁸⁹ Documento nº7757 do arquivo do Museu do Teatro. Parecer do primeiro censor, no relatório da censura que reprovou o espectáculo *A Batalha Naval*, a 22 de Fevereiro de 1965. Cf. Anexos: Imagem10.

⁴⁹⁰ Parecer do segundo censor, no relatório da censura que reprovou o espectáculo *A Batalha Naval*, a 3 de Março de 1965. Documento nº7757 do arquivo do Museu do Teatro. Cf. Anexos: Imagem10.

para maiores de 17 anos»⁴⁹¹. O segundo censor declara sinteticamente aprovar a peça para maiores de 17 anos, a 1 de Maio de 1969 e o terceiro censor afirma: «Não me parece que a discutível ‘filosofia’ ou ‘simbolismo’ deste texto sejam suficientemente claros, ou contundentes, para justificar a reprovação pura e simples. Voto, pois, pela aprovação para maiores de 17 anos, embora julgue haver conveniência em obter melhores informações sobre a encenação»⁴⁹². Como já referimos, a primeira representação do texto acabou por ter lugar na Casa da Comédia e não no Teatro Estúdio de Lisboa, como inicialmente foi previsto. No programa do espectáculo, João Osório de Castro não deixa de apontar os obstáculos da censura de um modo subentendido, afirmando que «O seu encontro aqui, Jaime Salazar Sampaio, estava marcado há muito tempo e, naturalmente, o choque inevitável das forças em combate vai acontecer»⁴⁹³. Em seguida, mantendo a linguagem metafórica, refere-se ao carácter subversivo da peça e ao facto de traçar um caminho original, apesar da influência da linha absurdista: «A violência de um desejo purificador surge nela, tão contrastado [...] frente às mal suspeitadas realidades dos próximos vinte, dez anos, que me atreverei a encontrar nesta peça – farsa inquietante – caminhos originais, percursos já para além dos sinais de alarme do grupo chefiado por Beckett»⁴⁹⁴.

Após estas informações documentais sobre o processo de aprovação da peça para a representação, importa analisar o texto e a crítica do espectáculo para tentar compreender a forma como a crítica é tecida numa linguagem codificada e observar os elementos que reconhecemos como familiares à estética absurdista.

Num acampamento rudimentar situado numa ilha, dois náufragos encontram-se em cena a jogar à batalha naval. José tenta convencer João a parar de jogar para fazerem algo pela humanidade. Esperam por Raúl que lhes foi buscar comida. Os diálogos lembram *En attendant Godot*, pela atitude de espera, numa interacção cujo objectivo é passar o tempo e matar o tédio.

⁴⁹¹ Parecer do primeiro censor, no relatório da censura que justifica a aprovação do espectáculo *A Batalha Naval*, a 22 de Abril de 1969. Documento nº7757 do arquivo do Museu do Teatro. Cf. Anexos: Imagem 11.

⁴⁹² Parecer do terceiro censor, no relatório da censura que justifica a aprovação do espectáculo *A Batalha Naval*, a 16 de Junho de 1969. Documento nº7757 do arquivo do Museu do Teatro. Cf. Anexos: Imagem 11.

⁴⁹³ João Osório de Castro in AA.VV, Programa do espectáculo *A Batalha Naval*, encenado por Victor Poitout, interpretação de Branco Alves, Jorge Vale, Luísa Salgueiro e Fernando Saraiva, Casa da Comédia, Lisboa, Maio de 1970. Cf. Anexos: Imagem 12.

⁴⁹⁴ *Id.Ib.*

Por outro lado, em diversos momentos, as personagens assemelham-se à complementaridade e interdependência de Vladimir e Estragon. José relembra-nos Vladimir pelo idealismo exacerbado; João apresenta traços familiares à caracterização de Estragon, como aquele que não procura respostas, criticando a obra que José está a escrever por esta não lhe matar a fome e não lhe curar a perna. Tal como Vladimir e Estragon, José acorda João porque se sente só. Sebastiana Fadda estabelece algumas características de *A Batalha Naval* que apresentam afinidades importantes com o universo beckettiano, no que diz respeito à relação entre as personagens:

«a decadência física que autojustifica a inacção, porque se João não perde a sua fria lucidez, o facto de ser coxo torna-lhe difícil a deambulação, enquanto José, se bem que conserve uma visão alegre da vida (trágica como em Winnie), sofrendo de vertigens (perda de equilíbrio nas relações com o mundo) também é obstado no seu progredir»⁴⁹⁵.

Se José manifesta a urgência em contar as suas memórias, João não consegue deixar de demonstrar com veemência a fome que sente. José insiste em contar uma história recorrente de um Verão passado em Colares quando ele tinha vinte anos. João faz menção de partir, reagindo com enfado perante a história que ouviu vezes sem conta, mas acaba por ser convencido a ouvir José que o alicia com comida. Também Vladimir oferece o último nabo e cenoura a Estragon para o impedir de partir. Curiosamente, no teatro de Beckett a fome é tornada visível e em relação com o relatar de memórias, não raro relacionada também com a ideia de morte. Krapp não consegue parar de comer bananas enquanto ouve as suas memórias; Nagg suplica pela sopa e pelo biscoito e recorda com Nell uma tarde de Abril passada no lago de Como, quando ficaram noivos.

No segundo acto Raúl entra em cena com a sua noiva Conceição. Raúl esclarece que João e José naufragaram e que os convenceu que apenas uma parte da ilha era habitada, por achar que eles precisam de tempo, de repouso e de solidão. Conceição que representa o estereótipo da futilidade, numa atitude snob e hostil, denuncia Raúl e instaura o conflito entre os três. No terceiro acto José e João partem da ilha. É exposta inicialmente a fricção entre o idealismo de José e o desânimo de João. No fim da peça acabam por inverter esta oposição de caracteres, pois João decide voltar a exercer a sua profissão de escritor e José enuncia um futuro de rotina circular e monótona como

⁴⁹⁵ Fadda, Sebastiana, 1998, *op.cit.*, p.327.

empregado de escritório. José e João desenvolvem nesta cena dois monólogos intercalados, como se se tratasse de um diálogo:

«**João** [...] – Não sei fazer mais nada... Vou voltar a escrever... **José** – Um horário, uma tarefa... E o cinema ao sábado! **João** – Escrever... sim... equilibrar palavras. **José** – Na segunda-feira, apresento-me no emprego e deixo de frequentar intelectuais baratos. **João** – Numa das mãos, o Universo... Na outra, as palavras... **José** – Volto ao emprego e caso-me com a filha do guarda-livros»⁴⁹⁶.

Sebastiana Fadda refere-se igualmente, a propósito do estilo discursivo de *A Batalha Naval* estabelecendo uma ligação com o universo beckettiano: «as personagens, como em Beckett, existem ou dão a impressão de existir em função da linguagem. Emissor e receptor utilizam-na em circuito fechado, a mensagem não chega ao seu destino, os diálogos são monólogos»⁴⁹⁷.

De acordo com a estética absurdista, o tempo surge bloqueado, como se não tivesse passado ou como se reenviasse as personagens inevitavelmente ao mesmo ponto de partida. Por isso, cada vez que João pergunta as horas a José que tem o relógio propositadamente parado no pulso, responde que são sempre três e vinte: «**João** (*após um momento*) – Que horas são? **José** (*rapidamente*) – Três e vinte! **João** (*desconfiado*) – Mas que raio de coisa... São sempre três e vinte quando te pergunto as horas... [...] **José** (*escondendo o relógio*) – É um bom relógio, João... Um relógio suíço... **João** (*agarrando o pulso de José e examinando o relógio*) – Está parado!»⁴⁹⁸. De acordo com o tempo, também a acção surge bloqueada. Nesse sentido, João e José acabam por retomar de um modo circular o jogo da batalha naval.

A peça conclui-se com um desfecho trágico, em que José e João se assassinam um ao outro. O fim da peça diverge então do teatro de Beckett, onde a morte está presente como eminência, não se dando tréguas ao movimento circular e não se chegando a marcar um ponto final. Neste aspecto, *A Batalha Naval* aproxima-se do universo ionesquiano, onde a morte é concretizada como escape da circularidade da acção e da memória das personagens.

Na crítica ao espectáculo representado na Casa da Comédia em 1970, Urbano Tavares Rodrigues reconhece parentescos entre a linguagem teatral de Jaime Salazar

⁴⁹⁶ *A Batalha Naval*, p.302.

⁴⁹⁷ Fadda, Sebastiana, 1998, *op.cit.*, p.327.

⁴⁹⁸ *A Batalha Naval*, p.300.

Sampaio e os teatros de Beckett e Pinter, descrevendo as suas personagens como «os mesmos vagabundos metafísicos ou desocupados do autor de *À Espera de Godot*, rastejantes, impotentes, quase inertes». A peça é caracterizada como «uma angustiante oração de desespero»:

«A batalha naval, reconhecido método para matar o tempo, em prisões ou em ilhas desertas que não são desertas, mostra-nos o homem a olhar fixamente para as suas escórias [...]. São os anti-heróis, ora violentos ora grotescos, ora proféticos deste exercício do absurdo que nos respeita a todos nós aqui e agora bem mais do que talvez se julgue. [...] A *Batalha Naval* é uma peça surda, escura, de negação brutal e incisiva, em que perpassa a caricatura dum doce par equivocado»⁴⁹⁹.

A propósito do mesmo espectáculo Rui Pilar caracteriza a peça como «uma farsa do desespero, da renúncia à luta pelo aperfeiçoamento da sociedade, do vazio a que chegam os que se fatigaram de sucessivas frustrações, mas constitui por isso mesmo uma atitude de criador de aviso de que a inutilidade e o desinteresse e a descrença nos homens e em Deus invadem até as melhores consciências e as conduzem a um estado de sub-humanidade voluntária»⁵⁰⁰.

Por sua vez, Carlos Porto tece uma interpretação do carácter crítico e interventivo do texto que reside na denúncia da «inutilidade das atitudes passivas e das atitudes que se traduzem em palavras que perderam o autêntico significado [...], a vacuidade de atitudes políticas que não passam da mesa de café e que destroem, sem qualquer proveito real, as capacidades criadoras dos que deveriam construir uma obra em vez de fazer propostas revolucionárias perfeitamente imaginárias»⁵⁰¹. Curiosamente, a crítica de Luiz Francisco Rebello sobre o mesmo espectáculo vai ao encontro da leitura de Carlos Porto, encarando o texto como uma forma de protesto: «É também numa dessas ilhas desertas que estamos nós, espectadores ou leitores da peça, e [...] vamos também à nossa maneira matando o tempo a jogar a batalha naval, com a consolação adicional de sossegar-mos a nossa consciência»⁵⁰².

⁴⁹⁹ Rodrigues, Urbano Tavares, «A *Batalha Naval* na Casa da Comédia» in *O Século*, 22 de Maio de 1970.

⁵⁰⁰ Pilar, Rui, «A *Batalha Naval*. Reabilitação de Jaime Salazar Sampaio na Casa da Comédia» in *Diário da Manhã*, 26 de Maio de 1970.

⁵⁰¹ Porto, Carlos, «A *Batalha Naval* de Jaime Salazar Sampaio» in *Diário de Lisboa*, 23 de Maio de 1970.

⁵⁰² Rebello, Luiz Francisco, «A *Batalha Naval* ou de Mais um Realismo (I) e (II)», in *A Capital*, 24 de Fevereiro de 1971 e 3 de Março de 1971, pp.4-5 do suplemento «Literatura e Arte».

Sebastiana Fadda interpretou igualmente este texto, sublinhando o seu carácter *engagé* e apontou para a hipótese de uma crítica ao aparelho salazarista ilustrada pela personagem de Raúl: «Tal como os detentores do poder, declara-se um amigo que actua em função do bem de quem ele protege não se preocupando se esse conceito é compartilhado e encontra correspondência no objecto/sujeito vítima das suas acções»⁵⁰³.

No entanto, a crítica ao estado fascista surge em *A Batalha Naval*, através de uma linguagem de subterfúgios, o que levou Mário Sérgio a considerar a peça inoportuna em 1975, a propósito do espectáculo do Grupo de Teatro Agora, encenado por Carlos Pires: «*Batalha Naval* não é uma peça oportuna, aqui e agora, em que a grande maioria do público não detém o conhecimento dos códigos que permitem a leitura da mesma»⁵⁰⁴.

Em contrapartida, não deixa de ser curiosa a leitura de Luiz Francisco Rebello, ao considerar *A Batalha Naval* uma peça realista, «não [...] no sentido naturalístico, imediato [...] para o qual um espelho [...] é só um espelho, uma superfície de vidro polido e estanhado que reflecte a imagem dos objectos. [...] [...] Realista no sentido em que [...] afirmei um dia que *O Processo* de Kafka era o maior romance realista do século XX»⁵⁰⁵. Para esclarecer a sua definição de Realismo, Luiz Francisco Rebello cita Brecht que afirmou que «o realismo não é uma questão de formas. Dizer que determinada forma é a forma do realismo, seria anti-realista». O ponto de vista de Luiz Francisco Rebello vai ao encontro de uma das principais interrogações levantadas por nós ao longo desta tese, na qual duvidamos do pressuposto anacronismo do teatro do absurdo não só no pós 25 de Abril, como na actualidade. Novamente partilhamos neste ponto da opinião de Sebastiana Fadda, ao defender que a linha absurdistas se situa numa posição de complementaridade e não de oposição face ao carácter interventivo do teatro épico. Para clarificar esta questão parece-nos fundamental destacar a posição do próprio dramaturgo:

«Suponho que a Arte não tem por objectivo principal imitar a realidade mas sim acrescentá-la. Neste sentido, um quadro de Picasso é tão real como um rabanete [...]. Por outro lado, segundo creio, o

⁵⁰³ Fadda, Sebastiana, 1998, *op.cit.*, p.326.

⁵⁰⁴ Sérgio, Mário, «A Inauguração de um Novo Tipo de Teatro» in *República*, 6 de Maio de 1975.

⁵⁰⁵ Rebello, Luiz Francisco, «A Batalha Naval ou de Mais um Realismo (I) e (II)», in *A Capital*, 24 de Fevereiro de 1971 e 3 de Março de 1971, pp.4-5 do suplemento «Literatura e Arte».

artista não precisa de prometer solenemente focar a realidade, pois focar a realidade é a única coisa que ele pode fazer. Assim sendo, no plano do espectáculo teatral, que é o que nos ocupa, não vejo muito bem como se possa opor um Teatro dito realista a um outro dito do absurdo»⁵⁰⁶.

Na terceira parte do nosso trabalho teremos oportunidade de confirmar a continuidade e actualidade do teatro de Jaime Salazar Sampaio, não só através da análise dos textos dramáticos produzidos depois do 25 de Abril, mas também através da concretização cénica de vários textos escritos durante a ditadura, cujas mensagens de intervenção continuam a constituir no nosso entender oportunas e urgentes temáticas de reflexão.

⁵⁰⁶ Sampaio, Jaime Salazar, *Teatro III*, Lisboa, INCM, p.384.

Para compreender o contexto das dramaturgias do absurdo no espaço português impôs-se caracterizar o panorama político e legislativo do teatro em Portugal durante a época da ditadura do Estado Novo. Através da análise do contexto político da legislação e dos documentos da censura que analisámos, pudemos dar conta de um bloqueio rigoroso do teatro em Portugal devido à estrutura do aparelho censório que impediu a maioria das peças dos dramaturgos portugueses de ver a cena. Curiosamente, a maioria dos textos conseguiu obter autorização para serem publicados. Este facto destaca a importância da concretização cénica neste modelo dramático, pois a linguagem codificada dos textos só podia obter o alcance político esperado quando posta em cena.

Pudemos analisar num segundo momento o modo como os autores do absurdo em Portugal apresentam traços comuns às dramaturgias francesas do mesmo género. Por último, ao apresentarmos o percurso dramático de cada um dos representantes do absurdo no espaço português pudemos reconhecer em todos um carácter *engagé*. Os relatórios dos censores relativamente às peças cuja representação foi reprovada acentuam o impacto da transposição do texto para a cena. O carácter subversivo destes textos foi na maioria das vezes reconhecido como ameaçador apenas no momento da sua concretização em palco. Na terceira parte do nosso estudo, propomos analisar o modo como a produção dramática destes autores evoluiu após o 25 de Abril de 1974.

TERCEIRA PARTE
RECRIAR O TEATRO DO ABSURDO

No contexto francês, a dramaturgia do absurdo abandona a dado momento a sua origem vanguardista e torna-se um teatro canónico de autores clássicos. Uma explicação possível para essa mudança artística deve-se ao facto de as primeiras representações terem instituído modelos de criação. Recriar *Oh les beaux jours*, depois de Madeleine Renaud significava a queda de um mito, só derrubado nos anos 90 por Peter Brook. Do mesmo modo, a representação de *La Cantatrice chauve* via-se bloqueada pela tradição do Théâtre de La Huchette, até ao dia em que Jean-Luc Lagarce ousou recriar o texto de Ionesco. E, no entanto, recriar os textos dos autores do absurdo em França continua a levantar polémicas e questões de direitos de autor, a ferir susceptibilidades e a dividir teóricos e criadores. Mais do que em qualquer outro país, é no berço de criação dramática destes autores que se institui uma tradição. Nesse sentido, optámos por seguir a trama das representações mais actuais de determinadas peças de Ionesco e Beckett. Através desse conjunto de espectáculos pretendemos comprovar a importância da liberdade cénica para a revitalização do modelo absurdista.

Como já tivemos oportunidade de mencionar, se os autores escolhidos da dramaturgia francesa representam referências capitais para os estudos de teatro, a maioria dos autores portugueses são hoje em dia negligenciados e votados ao desconhecimento. Se por um lado damos conta de uma gradual suspensão da produção dramática nos casos de Miguel Barbosa e Augusto Sobral, reconhecemos ainda um desvio para o teatro épico no caso de Hélder Prista Monteiro. O número reduzido de peças representadas destes autores no pós 25 de Abril leva-nos a interrogar a actualidade dos seus textos no contexto português, sem o peso da censura. Parece-nos importante, nesta última parte da nossa dissertação, compreender em que medida encontramos uma continuidade deste modelo dramático na actualidade. Pretendemos então analisar os textos produzidos após 1974 e observar o itinerário de representações que se teceu nas últimas décadas. Observar o rumo dos autores do absurdo nacionais nas suas produções dramáticas e cénicas permitir-nos-á reforçar a importância da transposição dos seus textos para o palco.

Para reflectir sobre a continuidade do teatro do absurdo, do ponto de vista da cena, propomos confrontar o rumo tomado na representação de textos de autores francófonos que se tornaram canónicos, com a situação de invisibilidade dos autores portugueses. Com a análise e o confronto das dramaturgias do absurdo em França e em Portugal, que vamos desenvolver nos próximos capítulos, pretendemos verificar em que medida este modelo dramático é dependente de uma recriação cénica.

Capítulo I

O absurdo na cena francesa – novos olhares em palco

Na análise dos espectáculos recentes das obras de Ionesco e Beckett pretendemos tentar compreender de que modo um cruzamento de diferentes técnicas e linhas estéticas que relançam as interrogações filosóficas e as possibilidades cénicas das suas obras. Nesse sentido, começamos por reflectir sobre o conceito de encenação no contexto contemporâneo para delinear um percurso entre a ruptura proposta pelos autores do absurdo nos anos 50 e a renovação que surgiu nas artes do espectáculo, a partir dos anos 70. Em seguida, propomos abordar alguns problemas ligados à ideia de fidelidade ao texto, que no nosso entender têm vindo a bloquear em diversos momentos a liberdade de encenação. Por último, procuraremos com a análise de representações recentes, salientar a importância da recriação cénica neste modelo dramático.

1- O lugar das dramaturgias do absurdo na encenação contemporânea

Para pensar no modo como as dramaturgias do absurdo dependem de uma recriação cénica, importa esclarecer a forma como evoluiu o termo de encenação. Não é possível até hoje encontrar um consenso relativamente à data a partir da qual podemos falar de encenação. Jean-Marie Thomasseau⁵⁰⁷ e Roxane Martin⁵⁰⁸ recuam até ao século XVIII. Estes autores mencionam ainda formas de encenação embrionárias tais como o fio condutor de sequências cénicas da Commedia dell'Arte ou a direcção de actores de Molière. Segundo Bernard Dort⁵⁰⁹, começamos a falar em encenação, no sentido que a concebemos hoje, a partir de 1820, justificando que antes disso, a encenação se limitava à representação e adaptação de um texto literário. Por sua vez, Patrice Pavis entende que é a partir de 1880, com Zola e Antoine que o encenador passa a ser responsável pelo sentido da representação⁵¹⁰, «car l'ère des metteurs en scène ne commence pas avant la

⁵⁰⁷ Thomasseau, Jean-Marie, « Le théâtre et la mise en scène au XIXe siècle » in Berthier, Patrick et Jarrety, Michel, *Histoire littéraire de la France*, Paris, PUF, 2006.

⁵⁰⁸ Martin, Roxane, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Paris, Honoré Champion, 2007.

⁵⁰⁹ Dort, Bernard, *Théâtre réel*, Paris, Seuil, 1971, p.51.

⁵¹⁰ Pavis, Patrice, *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, 2007, p.14.

critique radicale du théâtre»⁵¹¹. No início do século XX com Appia e Craig fala-se pela primeira vez na ideia de uma prática cénica, autónoma da literatura. Com Stanislavski e os vanguardistas russos passamos a encarar a encenação ligada a uma dimensão plástica e a uma formação do actor. Com Artaud, surge a mudança radical do conceito de encenação, abrindo-se uma nova era para a prática cénica que deixa de depender do texto como ponto de partida: «Il faut considérer la mise en scène, non comme le reflet d'un texte écrit et de toute cette projection de doubles physiques qui se dégage de l'écrit, mais comme la projection brûlante de tout ce qui peut être des conséquences objectives d'un geste, d'un mot, d'un son, d'une musique et de leurs combinaisons entre eux»⁵¹².

A partir dos anos 70, o teatro adquire uma dinâmica de diálogo constante com a coreografia e a performance, as artes plásticas, o cinema, o vídeo, a televisão e os novos media. De acordo com este cruzamento interdisciplinar, as diferentes teorias sobre as artes do espectáculo procuraram repensar a arte cénica, no quadro da nossa modernidade ou de um pós-modernismo, segundo o termo de Lyotard. Robert Abirachaed observou “a crise da personagem no teatro moderno”⁵¹³ e Bernard Dort verificou “a emancipação da encenação”⁵¹⁴ nessa modernidade teatral. Em França, Jean-Pierre Sarrazac questionou o “futuro do drama”⁵¹⁵, enquanto na Alemanha, Hans-Thies Lehmann desenvolveu o conceito de teatro pós-dramático⁵¹⁶.

Considerando esta panóplia de reflexões, propomos repensar a prática teatral das últimas décadas, observando a evolução da arte cénica que, situada no prolongamento das vanguardas dos anos 50 e das dramaturgias do absurdo, vem inaugurar um novo olhar sobre o signo teatral e reivindicar uma autonomia da linguagem em palco. Não nos parece possível considerar a prática teatral a partir dos anos 70, sem a ruptura das formas tradicionais provocada pelos dramaturgos da década de 50 que surgiram na margem esquerda de Paris e que renovaram as formas discursivas teatrais, cumprindo as expectativas do plano teórico de Artaud.

Como já tivemos oportunidade de demonstrar, as dramaturgias do absurdo inauguram uma nova linguagem cénica. As personagens de Beckett e Ionesco são

⁵¹¹ *Id.Ib.*, p.14.

⁵¹² Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p.160.

⁵¹³ Cf. Abirached, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978.

⁵¹⁴ Cf. Dort, Bernard, *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1988.

⁵¹⁵ Cf. Sarrazac, Jean-Pierre, *L'avenir du drame: écritures dramatiques contemporaines*, Saulxures, Circé, 1999.

⁵¹⁶ Cf. Lehmann, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, trad. de Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.

prisioneiras do espaço cénico, movendo-se através de estruturas repetitivas que traduzem a sua alienação, conferindo-lhes uma condição semelhante a autómatos ou marionetas. A estrutura repetitiva gera o cómico e expressa a impotência das personagens incapazes de mudar o seu rumo, num destino circular que os reenvia sempre ao ponto de partida. As didascálias multiplicam-se e o diálogo reduz-se, procurando pôr em cena o invisível. O espaço cénico é espelho dos fantasmas, das angústias e da ideia de morte. Como apontou Martin Esslin, o teatro do absurdo abriu novas possibilidades para transpor a poesia em cena; uma poesia que passa menos pelos diálogos e mais pela representação, pelas imagens concretas evocadas no espaço cénico: «ce théâtre qui attaque le langage [...] est un théâtre profondément poétique ; mais sa poésie est une poésie de situation, de mouvement, d'imagerie concrète, pas une poésie de langage»⁵¹⁷.

Para compreender a importância da recriação cénica das dramaturgias do absurdo, procuraremos esclarecer em que medida, as teorias e técnicas exploradas desde os anos 70 podem contribuir para novas leituras que se situam num prolongamento dos seus pressupostos estéticos. Lehmann observa uma linha estética que começa em Artaud e Grotowski, passando pelo Living Theater e por Robert Wilson. A propósito do teatro de Wilson, Hans-Thies Lehmann sublinha que «l'épisation de Brecht [...], l'incohérence du dialogue dans le théâtre de l'absurde et la dimension mythique et rituelle de la vision théâtrale d'Antonin Artaud sont déterminantes pour cette évolution»⁵¹⁸. Tal como definia Artaud, «la scène est considérée comme point de départ et non comme lieu de recopiage»⁵¹⁹. Apesar de apontar essa linha de evolução, Lehmann insiste sobre o facto de surgir um momento de ruptura profundo a partir dos anos 70. No entanto, assume que o movimento pós-dramático está intimamente ligado à modernidade francesa, citando referências como Jarry, Artaud, o surrealismo, o teatro do absurdo, o teatro poético e o situacionismo⁵²⁰.

Nesse sentido, não podemos negligenciar a presença de ecos incontornáveis de autores como Beckett e Ionesco no rumo tomado pela performance contemporânea. Como afirma Jean-Pierre Sarrazac, a compreensão do lugar paradoxal da concepção cénica dos nossos dias reclama «un retour à l'avant-garde des années cinquante et à son espace métaphysique. Les données primordiales de l'espace du quotidien, on les doit en

⁵¹⁷ Esslin, Martin, *Au-delà de l'absurde*, trad. de Françoise Vernan, Paris, Buchet-Chastel, 1970, p.23.

⁵¹⁸ Lehmann, Hans-Thies, 2002, *op. cit.*, p.41.

⁵¹⁹ *Id. Ib.*, p.43.

⁵²⁰ *Id. Ib.*, p.11.

effet aux auteurs du Théâtre dit de l'absurde: au thème beckettien de la désertification et du pseudo-refuge; [...] à la menace, propre au théâtre de Ionesco, d'un envahissement et d'un étouffement par les objets familiers»⁵²¹.

Dentro da extensa lista de autores que Lehmann inclui no paradigma do teatro pós-dramático, contamos com os nomes de Robert Wilson, Jan Fabre, Peter Brook, Pina Bausch, Tadeusz Kantor, Meg Stuart, Eugenio Barba, Heiner Müller, Elfriede Jelinek, Bernard-Marie Koltès, entre outros. Propomos observar brevemente os casos de Robert Wilson, Pina Bausch e Peter Brook, como exemplos de um novo olhar performativo situado no prolongamento dos universos de Beckett e Ionesco.

Franco Quadri relaciona a obra «Regard du Sourd» de Bob Wilson com o surrealismo, afirmando que a sua dramaturgia reclama os mesmos valores: «liberté vis-à-vis des règles narratives, de l'interprétation imposée, des conventions récitatives, mais aussi de l'appartenance à un genre défini»⁵²². Como tivemos oportunidade de demonstrar, Ionesco e Beckett parecem recorrer à mesma fonte de princípios estéticos surrealistas.

Por outro lado, a arquitetura cénica de Bob Wilson vai lembrar-nos em grande medida as dramaturgias do absurdo. À semelhança de Beckett e Ionesco, Bob Wilson constrói um espaço dramático onde «des rythmes inflexibles font alterner accélérations et ralentis exténuants, temps pleins et temps morts. [...] C'est la variation d'intensité des différents mouvements et la superposition des différentes vitesses dans une même image qui provoquent le déclic émotionnelle»⁵²³. Na sua arquitetura cénica, os objectos e os movimentos ganham uma dimensão coreográfica, de acordo com os efeitos sonoros e visuais e uma estrutura rítmica, onde o tempo cénico é renovado. O espaço e a linguagem teatral tornam-se elementos abstractos, linhas geométricas, equações matemáticas. Através destes eixos estruturantes, tanto as dramaturgias do absurdo como a estética de Wilson transpõem o inconsciente para a cena: «le parler n'est considéré qu'en tant qu'élément phonique: jeux de mots dérisoires et démystifiants, non-sens précieux et complaisants issus du néodadaïsme. [...] L'intention de l'auteur est de reproduire la multiplicité de la pensée, avec sa rapidité d'association et de dissociation, d'accumulation et de fragmentation schizoïde»⁵²⁴.

⁵²¹ Sarrazac, Jean-Pierre, 1999, *op. cit.*, pp.68-69.

⁵²² Quadri, Franco, «Vie et temps selon Robert Wilson» in Quadri, Franco *et al.*, *Robert Wilson*, trad. de M. Baccelli, Paris, Plume, 1997, p.5.

⁵²³ *Id. Ib.*, pp.9-10.

⁵²⁴ *Id. Ib.*, p.13.

Quando observamos a forma como Bob Wilson explorou o sentido do vazio e do silêncio, a construção de espaços *no man's land*, encontramos ecos em proveniência dos universos dramáticos de Ionesco e Beckett. O ponto de vista de Franco Bertoni sobre o trabalho de Bob Wilson parece ir ao encontro deste fio condutor :

«L'angoisse du quotidien, indéniable, devient le symbole d'une condition humaine qui mène des combats épiques à l'intérieur d'une mythologie moderne qui a ses monstres, ses abîmes, ses vertiges, dans une sorte de mélange explosif à mi-chemin entre l'*Ulysse* joycien et les lois absurdes d'un palais de justice kafkaïen»⁵²⁵.

No conjunto de encenações de Ionesco e Beckett que pretendemos analisar, contemplamos *Oh les beaux jours* de Bob Wilson. A partir dessa análise tornar-se-á mais evidente em que sentido a estética do encenador se pode situar no prolongamento das dramaturgias do absurdo. Parece-nos contudo que os elementos apontados são suficientes para a compreensão do nosso ponto de vista.

Observámos nos capítulos anteriores, o modo como o conceito de desumanização se revela fundamental para a compreensão dos princípios dramaturgicos e filosóficos dos autores do absurdo. Tenhamos em conta o modo como Pina Bausch explorou o mesmo tema, em particular no espectáculo «Arien». Nesta criação, Bausch conta a história de amor entre uma mulher e um hipopótamo. A análise de Raimond Hoghe dá-nos um ponto de vista da fronteira entre o real e o irreal que nos parece explorar aspectos familiares aos autores absurdistas :

«Dans 'Arien', ainsi que dans d'autres pièces de Pina Bausch, il faut prendre conscience de cela: qu'un homme peut jouer le rôle d'un hippopotame et un monstre celui d'un homme, que les rôles sont interchangeables et la relation entre un homme et une femme quelquefois aussi impossible que celle entre un être humain et un hippopotame, et que l'impossible n'est qu'une possibilité entre les autres. [...] Lorsque Endicott, après un coup d'œil au miroir aperçoit pour la première fois l'hippopotame, elle a d'abord un rire très haut et forcé - pour chasser l'impossible. Lentement, lourdement le sensible pachyderme se retire tout d'abord dans l'obscurité de la scène»⁵²⁶.

A desumanização é ligada ao fracasso das relações entre os seres humanos, frequentemente ilustrada nos pares beckettianos e ionesquianos. Por outro lado, temos o riso nervoso de Endicott produzido por uma situação irreal, um riso que articula o

⁵²⁵ Bertoni, Franco « Robert Wilson : thèmes et symboles du moderne », in Quadri, Franco et *al.*, *op. cit.*, p. 206.

⁵²⁶ Hoghe, Raimond, *Pina Bausch. Histoires de théâtre dansé*, trad. de D. Petit, Paris, L'Arche, 1987, pp.7-8.

cómico do insólito e o medo do bizarro. Veja-se como a perplexidade diante do absurdo surge uma vez mais enquanto fundamento do tragi-cómico. Tal como os velhos em *Les Chaises* que anunciam uma mensagem para a humanidade, Raimond Hoghe sublinha que o que encontramos nas coreografias de Pina Bausch constitui-se por: «tentatives de gens isolés pour s'imposer: contre l'instabilité des mots, des images, des situations, des expériences; pour s'affirmer dans une réalité qui se dérobe si souvent à eux»⁵²⁷.

A fronteira ente o real e o irreal, característica dos universos de Beckett e Ionesco para exprimir o absurdo do mundo é curiosamente uma preocupação constante na obra de Pina Bausch. Segundo a coreógrafa :

«lorsqu'on regarde simplement les gens marcher dans la rue - si on les faisait marcher comme cela sur la scène, de la même manière absurde, si on les faisait tout simplement défiler l'un après l'autre- le public n'y croyait pas un seul instant. Car c'est cela qui est parfaitement incroyable. A côté de cela, ce que nous faisons, c'est bien peu de chose»⁵²⁸.

Em «Café Müller», uma mulher caminha no palco com os olhos fechados e um homem afasta as cadeiras à medida que ela passa, para que não tropece nelas. Norbert Servos estabelece uma ligação entre as cadeiras de «Café Müller» e *Les Chaises* de Ionesco:

«Les chaises, comme dans la pièce d'Ionesco, sont les signes de l'absence et l'ersatz de la personne humaine. Elles représentent la vacuité et l'impossibilité de communiquer. A présent, elles constituent des obstacles à la liberté de mouvement. [...] tout se passe comme dans un rêve profond, où une seule personne serait réveillée et aurait la charge de protéger les autres, victimes d'un enchantement»⁵²⁹.

Postas estas considerações e exemplos de espectáculos em que Pina Bausch retomou os princípios estéticos propostos por Ionesco e Beckett, parece-nos oportuno prosseguir com outro exemplo.

Quando pensamos nos marcos fundadores das novas técnicas e percursos estéticos da nossa contemporaneidade, o nome de Peter Brook surge como incontornável. Há que ver de que modo as linhas estéticas da dramaturgia do absurdo terão estimulado o trabalho de

⁵²⁷ *Id. Ib.*, p.12.

⁵²⁸ *Id. Ib.*, p.36.

⁵²⁹ Servos, Norbert, *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*, trad. de D. Le Parc, Paris, L'Arche, 2001, p.84.

Peter Brook. No que concerne o ritmo cénico, Brook retoma a ideia de aceleração mecânica desenvolvida por Beckett e Ionesco. Por outro lado, a utilização dos objectos de forma a exprimir imagens e sentimentos abstractos é característica da encenação de Brook, tendo sido explorada nas dramaturgias do absurdo. A própria noção de espaço vazio, antes de ser revelada por Brook, inscreve-se no espaço minimalista e sem artifícios de Beckett e Ionesco.

Jean-Pierre Sarrazac et Bernard Dort chamam a atenção para a importância das dramaturgias do absurdo na nova concepção de espaço da cena contemporânea:

«Avec Ionesco enfin, le lieu privé explose sous la pression des objets qui y prolifèrent. Le quatrième mur naturaliste se volatilise, et les trois autres à la suite... 'Dans son premier mouvement, note à ce propos Bernard Dort, l'avant-garde est une dissociation des éléments qui, imbriqués les uns dans les autres et à la force presque méconnaissables, constituent la scène bourgeoise [...] Elle rompt ce ciment de complicité qui unit les uns aux autres pour en faire un salon, une chambre où les spectateurs se sentent comme chez eux. Un déconditionnement, en somme, du lieu théâtral bourgeois. Toute l'évolution du drame moderne pourrait ainsi être lue, du point de vue de l'espace comme une crise de l'intérieur»⁵³⁰.

Como tomar o espaço vazio de Brook, sem ter em conta essa explosão do espaço privado, esse processo desenvolvido pelas dramaturgias do absurdo que permitiu romper o cimento da cena burguesa? Como pensar no espaço vazio, sem antes se terem volatilizado as quatro paredes da cena?

Por outro lado, reconhecemos as mesmas fontes a alimentar o trabalho de Peter Brook que estiveram na base dos pressupostos dramaturgicos dos autores do absurdo, tal como são os casos de Alfred Jarry e Antonin Artaud, o que resulta no mesmo tipo de preocupações estéticas. Em *L'Espace vide*, Peter Brook dedica um capítulo a um tipo de teatro que ele denomina como sagrado ou teatro invisível. O teatro sagrado ou invisível é segundo o encenador uma articulação entre o teatro do absurdo e o teatro da crueldade de Artaud: «J'aurais pu l'appeler le théâtre de l'invisible-rendu-visible. J'ai préféré la formule plus brève de 'théâtre sacré'. Que la scène soit un lieu où l'invisible peut apparaître est une idée qui a une forte emprise sur notre esprit. Nous sommes conscients que la plus grande partie de la vie échappe à nos sens»⁵³¹.

Brook evoca ainda algumas memórias teatrais no contexto de uma Europa

⁵³⁰ Sarrazac, Jean-Pierre, *op. cit.*, 1981, p.71

⁵³¹ Brook, Peter, *L'Espace vide : écrits sur le théâtre*, trad. de C. Estienne e F. Fayolle, Paris, Seuil, 2001, p.63.

desfeita: «Dans Düsseldorf en ruine, un petit opéra d'Offenbach, qui mettait en scène des contrebandiers et des bandits, faisait la joie du public. [...] En Allemagne, cet hiver-là, comme à Londres quelques années auparavant, le théâtre répondait à un besoin vital»⁵³². Os dramaturgos do pós-guerra estão condenados a escrever num cenário de ruínas. A esse propósito, Peter Brook tece um elogio aos dramaturgos do absurdo: «Aujourd'hui le théâtre du doute, du malaise et de l'angoisse, de la lucidité semble plus vrai que le théâtre idéaliste. [...] Ce n'est pas la faute du sacré s'il est devenu une arme de la bourgeoisie pour rendre les enfants sages»⁵³³.

Vejamos ainda como as três etapas definidas pelo teatro de Brook surgem como um eco das dramaturgias do absurdo:

«1. Concrétiser l'idée que tout est possible sans la moindre préoccupation de style. 2. Faire apparaître l'invisible à partir du visible. Pour que quelque chose d'anormal se manifeste il faut qu'il y ait d'abord le normal. Percevoir dans le normal ce qui est invisible. 3. Exalter cela. Là intervient le côté théâtral. On a besoin d'un élément fort pour que l'invisible remplisse l'espace»⁵³⁴.

Nestas três etapas temos as principais preocupações das dramaturgias de Beckett e Ionesco: a ruptura contra as regras e convenções instituídas e a liberdade de ousar criar novos espaços cénicos; a invisibilidade e a subjectividade exploradas a partir de elementos visíveis concretos; o insólito que é reconhecido no quotidiano, o real imbuído no irreal. Brook, tal como Beckett e Ionesco procura aquilo que «certains théâtres appellent la magie, d'autres la science, mais c'est la même chose. Une idée invisible [...] représentée de façon adéquate»⁵³⁵.

É nossa intenção demonstrar, a partir da observação de alguns espectáculos recentes, a importância de recriar Ionesco e Beckett, tendo em conta as técnicas exploradas por Bob Wilson, Pina Bausch, Peter Brook, entre outros criadores que poderíamos acrescentar como exemplos de interpretações que renovaram o olhar da cena contemporânea.

⁵³² *Id. Ib.*, p.65.

⁵³³ *Id. Ib.*, pp.66-68.

⁵³⁴ Banu, Georges *Peter Brook. De Timon d'Athènes à Hamlet*, Paris, Flammarion, 2001, p. 229. Cf. encontros ocorridos no teatro Bouffes du Nord a 18, 19, 20, 26, 27 e 28 de Março de 1986, in

⁵³⁵ Brook, Peter, 2001, *op. cit.*, p.74

2- *Les gardiens du temple*

As didascálias que povoam as peças de Ionesco e Beckett e os diferentes documentos manuscritos que encontramos de cartas a encenadores especificando as suas intenções cénicas constituem a prova do zelo com que estes dramaturgos procuraram acompanhar as suas peças. Perante a encenação de Sylvain Dhomme em 1952, Ionesco reagiu, expressando o seu desagrado face às opções do encenador:

«Non, décidément, vous ne m'avez pas tout à fait compris dans *Les Chaises*: [...]. Vous avez voulu tout naturellement tirer la pièce à vous, alors que vous deviez vous y abandonner; le metteur en scène doit se laisser faire. Il ne doit pas vouloir quelque chose de la pièce, il doit s'annuler, il doit être un parfait réceptacle»⁵³⁶.

Ainda em *Notes et contre notes*, Ionesco sublinha a autoridade das suas indicações cénicas: «mon texte n'est pas seulement un dialogue mais il est aussi indications scéniques. Ces indications scéniques sont à respecter aussi bien que le texte, elles sont nécessaires, elles sont aussi suffisantes»⁵³⁷.

Por sua vez, Beckett reagia com semelhante zelo perante os encenadores que puseram as suas peças em cena, como podemos comprovar pelo seguinte passo de uma carta dirigida a Roger Blin:

«Mon cher Roger, [...] Il y a une chose qui me chiffonne, c'est le froc d'Estragon. J'ai naturellement demandé à Suzanne s'il tombe bien. Elle me dit qu'il le retient à mi-chemin. Il ne le faut absolument pas. [...] Soyez seulement assez gentil de le rétablir comme c'est indiqué dans le texte, et comme nous l'avions toujours prévu au cours des répétitions»⁵³⁸.

Encontramos ainda um testemunho do modo como Beckett procurou proteger a sua obra e acentuar a sua autoridade no episódio ocorrido em 1988, durante a encenação de *Fin de partie* por Gildas Bourdet, com quem o dramaturgo se incompatibilizou. Martine Silber refere-se a esse conflito, sublinhando a intransigência do dramaturgo:

⁵³⁶ Ionesco, Eugène, *Notes et contre notes*, Paris, Gallimard, 1962, pp.260-261.

⁵³⁷ *Id. Ib.*, p.285.

⁵³⁸ Cf. carta dirigida a Roger Blin, 9 de Janeiro de 1953, Fundos Roger Blin, IMEC, St. Germain-La Blanche Herbe. Manuscrito consultado na exposição «Beckett» organizada no Centre Pompidou de 14 de Março a 25 de Junho de 2007.

«lorsque *Fin de partie* est entré au répertoire de la Comédie-Française, en octobre 1988, l'administration du théâtre a dû publier un communiqué pour annoncer qu'«à la suite de divergences existant entre Samuel Beckett et Gildas Bourdet», le metteur en scène, la pièce serait 'donnée hors la mise en scène initialement prévue'. Etais en cause, principalement, la couleur rose du décor, alors que l'auteur parle de murs gris. Beckett était fou de rage. La pièce fut donnée avec un décor recouvert d'une bâche»⁵³⁹.

No programa do espectáculo *Oh les beaux jours*, encenado por Bob Wilson no Théâtre de l'Athénée, encontramos a seguinte passagem que comenta a mesma atitude de Beckett, testemunhada por Madeleine Renaud : «Lorsque je déraillais un peu, il me disait: 'Non, non Madeleine, ce n'est pas un point, ce sont trois points'»⁵⁴⁰.

A intransigência dos dois dramaturgos que reconhecemos nestes testemunhos motivou diversas polémicas a propósito da questão de fidelidade aos textos e às intenções cénicas dos autores. No entanto, é forçoso realçar que os próprios dramaturgos apresentaram posturas contraditórias perante essa intransigência, tendo em conta que os textos e as didascálias sofreram várias modificações nos espectáculos que os autores acompanharam e, no caso de Beckett, nas encenações que ele dirigiu. Como afirmam Dougald McMillan e Martha Fehsenfeld:

«Even at the rehearsals of this first *Godot*, Beckett made textual changes and notations concerning the staging in his own prompt script – a copy of the Éditions de Minuit, first edition. Numerous cuts in the dialogue tightened the action. Several additions and deletions strengthened or eliminated aspects of character»⁵⁴¹.

Na Biblioteca da Universidade de Reading existem onze cadernos manuscritos de notas que Samuel Beckett redigiu para várias encenações das suas peças⁵⁴². James Knowlson publicou quatro volumes dos manuscritos de Beckett, a propósito das encenações das peças *Fin de partie*, *Oh les beaux jours*, *En attendant Godot*, *La dernière bande* em Paris, Londres e em Berlim⁵⁴³. Surgem ainda notas a propósito da encenação

⁵³⁹ Silber, Martine, «Metteurs en scène sous surveillance», *Le Monde*, 29 de Outubro de 2006.

⁵⁴⁰ Cf. Entrevista com Guy Wagner, *Phare*, Fevereiro de 1976 *apud* AA.VV, Programa do espectáculo *Oh les beaux jours*, encenação de Bob Wilson, interpretação de Adriana Asti e Giovanni Battista Storti, Théâtre de l'Athénée, Paris, de 23 de Setembro a 9 de Outubro de 2010.

⁵⁴¹ McMillan, Dougald & Fehsenfeld, Martha, *Beckett in the Theatre. The Author as practical Playwright and Director*, London/New York, John Calder Riverrun Press, 1988.

⁵⁴² Cf. Knowlson, James, «Samuel Beckett metteur en scène: Ses carnets de notes de mise en scène et l'interprétation critique de son œuvre théâtrale» in Touret, Michèle (org.), *Lectures de Beckett*, Presses Universitaires de Rennes, 1998, p.70.

⁵⁴³ Knowlson, James, *Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, Londres, Faber & Faber, 1994.

de Walter Asmus da peça *Va et Vient* representada em Berlim e da peça para a televisão *Dis Joe*, realizada pelo próprio autor.

Através dos manuscritos de notas para a encenação de Samuel Beckett, reunidos e organizados por James Knowlson, damos conta das mudanças que o autor impôs aos seus próprios textos quando os transpôs para a cena. Não só encontramos cortes e mudanças ao nível do texto, como as peças sofreram modificações de encenação para encenação. Nesse sentido, não podemos deixar de apontar a importância da liberdade cénica e a fragilidade do termo “fidelidade” ao autor. Em diversos momentos polémicos do Festival Beckett em Paris pudemos dar conta de uma defesa dos direitos de autor que assenta sobre uma visão unilateral dos textos, cristalizados por determinadas encenações emblemáticas, surgidas no espaço francês. No entanto, parece-nos um contrasenso defender o modelo de representação de *Oh les beaux jours* por Madeleine Renaud, quando o próprio autor dirigiu de um modo diferente a mesma peça uns anos depois, no Royal Court Theatre em Londres e no Schiller Theater em Berlim. Do mesmo modo que reivindicar o modelo de encenação de Roger Blin para a peça *En attendant Godot* é ignorar o facto de Beckett ter dirigido a encenação do mesmo texto de um modo muito diferente nos espectáculos onde acompanhou Alain Schneider em Inglaterra e nos Estados Unidos ou no modo como encenou *Warten auf Godot* no Schiller Theater.

James Knowlson aponta para as inúmeras diferenças estabelecidas pelo próprio dramaturgo entre o texto e as várias encenações que dirigiu. Tais diferenças deveriam de acordo com o ponto de vista do investigador encorajar a crítica a reflectir sobre a natureza da transposição cénica e abandonar interpretações redutoras, centradas nas primeiras intenções textuais⁵⁴⁴. Por outro lado, James Knowlson realça o facto de se terem passado décadas entre a produção dos textos e as últimas encenações, o que motivou uma mudança do ponto de vista do autor sobre a própria obra. Nesse sentido, Knowlson compara a estrutura de uma peça com um camaleão, insistindo que a natureza do acto teatral não pode deixar de ser permeável ao tempo:

«Pendant la période qui s'écoule entre l'écriture d'une pièce et sa mise en scène, dix, quinze ou même vingt ans plus tard, son expérience personnelle en tant que metteur en scène aussi bien que comme auteur ayant de son côté parcouru du chemin (sans parler de son expérience personnelle en tant qu'être humain, lui-même soumis aux modifications qu'opère ce 'cancer', qu'est le

⁵⁴⁴ Cf. Knowlson, James, «Samuel Beckett metteur en scène: ses carnets de notes de mise en scène» in Touret, Michèle (org.), *Lectures de Beckett*, Presses Universitaires de Rennes, 1998, p.71.

Temps), ont pu faire changer l'opinion qu'il a de sa propre œuvre, ou bien ont pu l'aider à reconsidérer les moyens techniques pour lui donner vie sur scène. [...] une pièce se transforme comme un caméléon en sorte qu'elle est rarement exactement identique à la fin du mois ou de la tournée à ce qu'elle était au début. Elle change même d'une soirée à l'autre»⁵⁴⁵.

O zelo com que o dramaturgo procurou proteger a sua obra dramática não deixa de ser contraditório com o facto de ele ter ao mesmo tempo reconhecido o valor da encenação que inevitavelmente se distancia da matéria-prima do texto. O seguinte episódio relatado por Régis Salado, confirma-nos o sentido contraditório da postura do dramaturgo enquanto guardião do templo: «[Beckett] était prompt à imputer aux seuls comédiens et metteurs en scène la faveur obtenue par ses premières pièces : s'ils le faisaient à ma manière ils videraient le théâtre, disait-il à propos de *Godot*»⁵⁴⁶.

No caso de Ionesco, encontramos um processo semelhante nas encenações que o dramaturgo acompanhou, sendo o exemplo mais flagrante o espectáculo *La Cantatrice chauve* dirigido por Nicolas Bataille. Damos conta de inúmeras modificações entre o texto original e a encenação produzida pelo Théâtre de La Huchette, quer ao nível dos diálogos quer no que diz respeito às didascálias. Na edição da obra dramática de Ionesco pela Pléiade foram publicadas as diferenças entre o texto original e a versão de Bataille. Michel Bertrand aponta uma lista exaustiva dos casos em que o espectáculo encenado no Théâtre de La Huchette modifica o texto original. Por exemplo, Ionesco tinha previsto a seguinte didascália quando a personagem do bombeiro entra em cena: «Ils s'embrassent». Na edição da sua obra completa surge em nota: «Dans la mise en scène de Nicolas Bataille, on n'embrasse pas le Pompier»⁵⁴⁷. Ionesco tinha também previsto no texto original que M. Smith contaria uma fábula intitulada *Le Serpent et le Renard*. Na edição revista temos a seguinte indicação: «Cette anedocte a été supprimé à la représentation. M. Smith faisait seulement les gestes, sans sortir aucun son de sa bouche»⁵⁴⁸. Acrescentamos como último exemplo o fim da peça, modificado pelo próprio autor durante os ensaios, decidindo que M. e Mme Martin retomam a mesma situação que surge no início com M. e Mme Smith⁵⁴⁹.

⁵⁴⁵ *Id. Ib.*, pp.72-73.

⁵⁴⁶ Cf. carta a Alan Schneider, 11 de Janvier 1956 *apud* Salado, Régis, «On n'est pas liés? Formes du lien dans *En attendant Godot* et *Fin de partie*» in Grossman, Evelyne & Salado, Régis, *Samuel Beckett: L'écriture et la scène*, Paris, SEDES, 1998, p.106.

⁵⁴⁷ Cf. Ionesco, Eugène, *Théâtre Complet*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2007, p.81.

⁵⁴⁸ *Id. Ib.*, p.32.

⁵⁴⁹ *Id. Ib.*, p.42.

No artigo «Fantasme, Malentendu»⁵⁵⁰, Enzo Cormann descreve o dramaturgo como um fantasma sempre presente na preparação do espectáculo, mas que não poderá prever em grande medida a passagem do texto à cena, pelo carácter imprevisível do instante cénico, indomável e passível de mudanças em cada representação e actuação. Neste sentido, durante a concretização do texto em cena, surgirão problemas relativamente ao ritmo, à enunciação do texto, ao número de actores, aos limites físicos do teatro, entre outros que distanciarão os elementos textuais dos elementos cénicos. Neste percurso que vai de um espaço escrito e estanque a um espaço visual e dinâmico, cada réplica será encadeada com a réplica seguinte, cada saída em cena terá consequências práticas, não previstas pelo dramaturgo:

«On est jamais bien seul quand on écrit du théâtre. D'ailleurs on n'écrit pas *du* théâtre, mais *pour* le théâtre. [...] Car le théâtre ce sont toujours les autres. Quand l'auteur écrit (comment) sa pièce (sa bévüe ?) il ne sait pas ce qu'il veut. Je veux dire qu'il n'a pas à chaque instant la perception nette, pour ainsi dire réaliste, de ce que doit, de ce que va être en scène»⁵⁵¹.

A lógica interna da representação ganha então uma autonomia, desenvolvendo-se através de novos percursos, tomando uma forma «étrangère au fantasme qui a nourri sa mise en scène»⁵⁵². Ainda de acordo com esta perspectiva de autonomia cénica, Cormann refere-se num outro artigo⁵⁵³ à continuidade e actualidade de Beckett, traduzida antes de mais pelo espectáculo e não tanto pela obra que precede a representação: «L'oeuvre de Beckett doit-elle son retentissement aux quelques dinosaures qui se sont penchés sur elle, ou au fait qu'il ne s'écoule pas une minute sur cette planète sans qu'un rideau [...] ne se lève sur une de ses pièces? Et sa diffusion même doit-elle plus à l'establishment théâtral, qu'à son éditeur ?»⁵⁵⁴.

Apesar de as obras dramáticas de Ionesco e Beckett serem representadas de um modo constante, dos anos 50 aos dias de hoje, a passagem do texto à cena não deixa de sofrer obstáculos e entraves no espaço francês. Ainda hoje, observamos que há pouca disponibilidade em França, do ponto de vista legal e crítico, para receber representações que renovem a concepção dramática original, que proponham outros rumos e sobretudo

⁵⁵⁰Cf. «Fantasme, malentendu» in Cormann, Enzo, *À quoi sert le théâtre?*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2003, pp.33-37.

⁵⁵¹*Id.Ib.*, pp.33-35.

⁵⁵²*Id.Ib.*, p.36.

⁵⁵³*Id.Ib.*, pp.39-44.

⁵⁵⁴*Id.Ib.*, p.43.

que se afastem das representações mais emblemáticas que datam dos anos 50. Mais do que uma fidelidade aos dramaturgos, instituiu-se nos palcos franceses, uma necessidade de se permanecer fiel aos primeiros modelos de representação. Com a análise de um conjunto de espectáculos recentes dos textos de Ionesco e Beckett pretendemos demonstrar a importância de valorizar a liberdade cénica e de declinar as convenções que se apoiam numa ideia desajustada de fidelidade aos textos dos dramaturgos.

3- Recriar Ionesco

Em 2009, no centenário de Ionesco, os textos do dramaturgo foram recriados em diferentes palcos, através de múltiplas abordagens e leituras cénicas do seu universo dramático. Essa panóplia de representações contribuiu para repensar a continuidade e actualidade de Ionesco. Propomos então observar duas representações dentro das mais recentes recriações do texto *La Cantatrice chauve* e quatro da peça *Les Chaises*.

Os espectáculos que nos propomos analisar, com as suas diferentes abordagens situam-se num cruzamento de linhas estéticas, com construções cénicas que evocam referências da nossa contemporaneidade. Através da análise destes espectáculos recentes, tornaremos patente a importância de fomentar novos olhares e propostas cénicas para recriar Ionesco hoje.

3.1- *La Cantatrice chauve*

A primeira representação de *La Cantatrice chauve* ocorreu em 1950 no Théâtre des Noctambules em Paris com uma encenação de Nicolas Bataille. Um ano depois o mesmo espectáculo é reposto no Théâtre de La Huchette, dando-se uma nova reposição em 1957. A partir dessa data, o espectáculo passou a ser representado ininterruptamente, mantendo-se ainda hoje em cena, todas as noites de segunda a sábado. Em 1976, Jacques Mauclair propõe a sua versão da peça no Théâtre des Célestins em Lyon. Em 1991, Jean-Luc Lagarce decide romper com a tradição do Théâtre de La Huchette e põe o texto em cena, no Théâtre de La Roulotte em Besançon. A encenação de Lagarce traduziu-se por um imenso sucesso, sendo reposta em diversos teatros em França e noutros países.

A partir da encenação de Jean-Luc Lagarce criou-se espaço para a abordagem da peça através de outras recriações. No entanto, apenas sete anos depois da versão de

Lagarce e quatro anos depois da morte do autor foi possível assistir a uma recriação em França aceite pela filha do dramaturgo, Marie-France Ionesco. Assim, em 1998, o Théâtre Sud Horizon apresenta a encenação de Luc Elissalde, no Théâtre de l'Oulle em Avignon.

Na abordagem de algumas representações de *La Cantatrice chauve*, propomo-nos observar as seguintes recriações, às quais tivemos a oportunidade de assistir no Théâtre de l'Athénée: a encenação de François Berreur, a partir da adaptação musical de Jean-Philippe Calvin, em Abril de 2009 e a encenação de Jean-Luc Lagarce durante a reposição do espectáculo em Novembro de 2009.

3.1.1 *La Cantatrice chauve* de Jean-Philippe Calvin e François Berreur

O Théâtre de l'Athénée apresentou em Abril de 2009 uma versão de *La Cantatrice chauve*, no formato de uma ópera composta por Jean-Philippe Calvin e encenada por François Berreur⁵⁵⁵. Jean-Philippe Calvin recebe a encomenda para a composição da peça de Ionesco pela Genesis-Royal Opera House na temporada de 2005-2006. François Berreur trabalha como actor e encenador no Centre Dramatique de Besançon e tornou-se o mais próximo colaborador de Jean-Luc Lagarce.

Nas notas de intenção que surgem no dossier de imprensa deste espectáculo, Jean-Philippe Calvin conta-nos que se trata de um projecto acalentado desde há algum tempo. O compositor fala da peça de Ionesco salientando a importância do absurdo ontológico articulado com o seu carácter cómico:

«Pouvoir transcrire musicalement [...] cette icône absolue de l'absurde, est un souhait que je nourrissais depuis longtemps. Cette pièce est en effet à mes yeux un « must » combinatoire de comédie, de satire, d'éclats de rire, d'incompréhension et de chaos ; un usage génial de l'absurdité en somme. [...] Trouver un écho musical qui réponde à l'originalité du texte de la pièce, telle était l'idée qui me trottait dans la tête [...]. Pourquoi ne pas envisager un opéra comme une œuvre tout simplement drôle ? [...] ma trame de départ était de créer quelque chose d'inédit en matière d'opéra [...] tout en reprenant à mon compte l'approche drolatique de l'absurde qu'a été celle de Ionesco»⁵⁵⁶.

⁵⁵⁵ Cf. Anexos: Imagens 13 e 14.

⁵⁵⁶ Cf. Calvin, Jean-Philippe, «Notes d'intention» in Dossier de Imprensa do espectáculo *La Cantatrice chauve*, composição de Jean-Philippe Calvin e encenação de François Berreur, Théâtre de l'Athénée, Paris, de 30 de Abril a 3 de Maio de 2009.

Jean-Philippe Calvin explica ainda que procura no seu método de trabalho de compositor pensar na encenação e que um dos objectivos deste espectáculo se pautou por transformar a peça de Ionesco numa anti-ópera bouffe: «J’ai particulièrement à coeur de considérer l’aspect *mise en scène* dans mon travail de composition. [...] Mon souhait, en composant *La Cantatrice chauve*, était de créer à l’instar de l’anti-pièce de théâtre, une forme contemporaine d’anti-opéra bouffe en un acte»⁵⁵⁷. Nesse sentido, o compositor articulou em cena vários géneros musicais como o formato de uma orquestra tradicional e a música electrónica:

«Le résultat en est une création pour un orchestre de chambre enrichi d’un dispositif électro en live. Dans ce que je veux être une innovation en matière d’opéra contemporain, je combine l’électronique en relation avec l’orchestre et les chanteurs, enrichissant ainsi les sons traditionnels et en apportant des sonorités encore peu connues de l’opéra actuellement»⁵⁵⁸.

François Berreur parte dos conceitos de uniformização e despersonalização do ser humano e no facto de observar a sociedade mergulhada num conjunto de clichés e banalidades, à semelhança das personagens de Ionesco:

«nous vivons dans un monde où cette tentative d’offrir un intérieur, une garde-robe à l’ensemble de la population est bien notre réalité. Il nous suffit de visiter ces chaînes du commerce international – qui sont d’ailleurs les plus prospères – pour observer que, par exemple, nous pourrions habiter dans un espace similaire à bien d’autres. Et de plus, c’est très tendance...»⁵⁵⁹.

De facto, Ionesco criou as personagens de *La Cantatrice chauve* com identidades mecanizadas, standardizadas, sem memória e despersonalizadas. Como afirmou Philippe Sénart: «L’homme est pris dans une espèce de pâte, de glu où tout se confond, où rien ne se distingue : c’est le quotidien, le social, le banal. Il y est aspiré et, bien malaxé, bien pétri, il s’y fond jusqu’à perdre toute apparence un peu particulière»⁵⁶⁰.

Nesse sentido François Berreur criou um cenário, onde o mobiliário de design contemporâneo remete para a ideia de globalização, onde todas as casas se assemelham umas às outras. Por sua vez, os casais de personagens estão vestidos com os mesmos

⁵⁵⁷ *Id. Ib.*

⁵⁵⁸ *Id. Ib.*

⁵⁵⁹ Cf. François Berreur, «Notes d’intention» in Dossier de Imprensa do espectáculo *La Cantatrice chauve*, com composição de Jean-Philippe Calvin e encenação de François Berreur, Théâtre de l’Athénée, Paris, de 30 de Abril a 3 de Maio de 2009.

⁵⁶⁰ Sénart, Philippe, *Eugène Ionesco*, Paris, Editions Universitaires, 1964, p.78.

padrões e tanto os modelos femininos como os masculinos apresentam um porte idêntico. Mais uma vez se salienta a noção de despersonalização do indivíduo, de acordo com a reflexão de Philippe Sénart: «Identiques, ces personnages sont évidemment interchangeables. Ils n'ont pas besoin des masques pour jouer des rôles différents. A la fin de *La Cantatrice*, M. et Mme Martin prennent la place de M. et Mme Smith, dans leurs fauteuils anglais, [...] et la pièce recommence»⁵⁶¹.

O encenador destacou ainda a importância da desconstrução da linguagem para mostrar o conformismo de uma humanidade que o dramaturgo se esforçou por caracterizar como insólita. Nesse sentido, o espetáculo joga com os efeitos musicais, para dar conta do jogo entre o som e o sentido : «La force de la langue c'est qu'elle ne peut se laisser enfermer et que chaque mot porte une part de l'humanité de celui qui le prononce. C'est dans ce jeu du sens et du son que nous observerons ces êtres qui se débattent dans les affres de leur conformisme [...]»⁵⁶².

É de lembrar que a tragédia da linguagem que Ionesco procurou explorar nesta peça serviu também para denunciar um género de teatro burguês e realista que o dramaturgo desconstruiu, através de uma nova abordagem do discurso dramático e das suas potencialidades cénicas. Nancy Lane referiu-se a esse aspecto da dramaturgia ionesquiana, sublinhando o modo como a renovação teatral foi pensada de acordo com a desarticulação da linguagem:

«Finding realistic or bourgeois theater inauthentic and inadequate as an art form, he set about in his first plays, one might say that the characters do not use language so much as language uses them, carrying them off on a wild torrent of language gone mad. *The Bald Soprano* ends in the chaos of disintegrated meaning, with the Smiths and the Martins shouting disconnected sounds and syllables at each other»⁵⁶³.

Neste espetáculo foi explorada a acção reduzida a um mecanismo puro, para esvaziar as personagens de todo o conteúdo psicológico. A encenação de François Berreur procurou acentuar a comicidade do conceito de insólito do teatro ionesquiano e explorar a despersonalização e a perda de identidade das personagens numa perspectiva

⁵⁶¹ *Id.Ib.*, pp.77-78.

⁵⁶² Cf. François Berreur, «Notes d'intention» in Dossier de Imprensa do espetáculo *La Cantatrice chauve*, composição de Jean-Philippe Calvin e encenação de François Berreur, Théâtre de l'Athénée, Paris, de 30 de Abril a 3 de Maio de 2009.

⁵⁶³ Lane, Nancy, *Understanding Eugène Ionesco*, Columbia (S.C.), University of South Carolina press, 1994, p.8.

actual. Tal como na encenação de Jean-Luc Lagarce, o conceito de absurdo é repensado no presente para denunciar o processo de uniformização da sociedade.

Como afirma Yannick Hoffert, a propósito do sentido coreográfico e musical da peça: «La fin de *La Cantatrice chauve* illustre ce phénomène par lequel les mots deviennent presque uniquement un matériau sonore accompagnant et rythmant un mouvement choral»⁵⁶⁴.

Do nosso ponto de vista, a transposição desta peça para o formato de uma ópera contribui para dar conta de alguns princípios dramáticos fundamentais da obra ionesquiana como a aceleração e a proliferação que o autor caracterizou como primordiais na sua arquitectura cénica: «Accélération et prolifération font partie de mon rythme, de ma vision»⁵⁶⁵. Por outro lado, ao articular o registo tradicional da ópera com um conjunto de sons electrónicos, Jean-Philippe Calvin pôde ir ao encontro do ritmo do dramaturgo; um ritmo que, como nos indica Yannick Hoffert, vai abolir o princípio de harmonia: «Le langage chorégraphique de Ionesco exprime le contraire de l'harmonie. Il renvoie le plus souvent à une dynamique de perte: perte de singularité, perte de liberté, fermeture de toute perspective. Les corps parlent pour dire l'aspiration déçue à l'élévation, l'inscription dans des processus de mécanisation»⁵⁶⁶.

3.1.2- *La Cantatrice chauve* de Jean-Luc Lagarce

Jean-Luc Lagarce faleceu precocemente aos 38 anos em 1995. François Berreur, estreito colaborador do dramaturgo e encenador, decide homenageá-lo criando o ano Lagarce em 2007, data em que ele completaria 50 anos. Deste modo, a sua recriação de *La Cantatrice chauve* é reposta e integrada em diversos teatros na temporada de 2006-2007. Em Novembro de 2009, o Théâtre de l'Athénée que havia apresentado a ópera de Jean-Pierre Calvin, com encenação de François Berreur seis meses antes, integra o espectáculo de Lagarce na temporada de 2009-2010⁵⁶⁷.

⁵⁶⁴ Hoffert, Yannick, «De la dimension choréographique du théâtre d'Ionesco» in Doddile, Norbert et Ionesco, Marie France (org.), *Lire, jouer Ionesco*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2010, p.276.

⁵⁶⁵ Ionesco, Eugène, *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris, Gallimard, 1966, p.58.

⁵⁶⁶ Hoffert, Yannick, *op.cit.*, p.281.

⁵⁶⁷ Cf. Anexos: Imagens 15 e 16.

Numa entrevista com Jean-Pierre Han, Jean-Luc Lagarce referiu-se às dificuldades que enfrentou para montar este espectáculo e ao facto da sua versão da peça de Ionesco ter marcado um passo de ruptura relativamente ao mito do Théâtre de la Huchette:

«Je dois dire que je trouvais qu'il y avait un rapport d'injustice à l'égard de *La Cantatrice chauve*, parce que c'est quand même un peu tragique ce qui se passe, le fait que la pièce soit toujours bloquée au Théâtre de la Huchette. [...] nous avons eu beaucoup de mal à boucler la production. D'autant que c'est un spectacle relativement lourd et cher. [...] Et puis quand vous dites que vous allez monter *La Cantatrice chauve*, ils se disent tous que ça va être comme à la Huchette»⁵⁶⁸.

De facto, a encenação de Jean-Luc Lagarce renovou em diversos aspectos a imagem de *La Cantatrice chauve* criada pelo Théâtre de la Huchette e à qual os espectadores franceses se haviam habituado até então. O cenário, com inspiração nos quadros de Hopper, joga com a ideia do minimalismo e do kitch. O guarda-roupa colorido é inspirado no estilo Chanel e nos figurinos de Jacques Tati no filme *Mon oncle*.

Jean-Luc Lagarce procurou contrariar a versão do Théâtre de la Huchette, explorando mais intensamente os aspectos cómicos. Assim, uma das consequências deste espectáculo é a surpresa sentida pelo público por rir em determinadas cenas: «J'en suis arrivé à la conclusion que les gens ne connaissaient pas bien cette pièce dont ils ont une idée *a priori*. Dans le spectacle que j'ai réalisé, le public rit beaucoup. Il est surpris de rire, parce qu'il pense que le climat d'une pièce de l'absurde est toujours gris !»⁵⁶⁹. A esse propósito, Lagarce refere-se ao facto de Ionesco, à semelhança de Beckett, se ter tornado um autor clássico e critica a atitude do público francês por assistir às peças dos autores do teatro do absurdo, com ideias pré-concebidas e à espera de encontrarem um tipo de abordagem convencional: «Ils viennent comme on va au musée; ils viennent voir un classique du XXe siècle. C'est ce qui est en train d'arriver à Samuel Beckett. [...] *En attendant Godot* et *La Cantatrice chauve* sont deux classiques du XXe siècle. On s'attend donc à voir des représentations... classiques !»⁵⁷⁰.

O encenador procurou jogar com vários efeitos de perspectiva neste espectáculo. Um deles consiste na escolha dos actores: Mme Smith e Mme Martin estão vestidas

⁵⁶⁸ Entrevista com Jean-Pierre Han:

<http://www.lagarce.net/scene/ensavoirplus/idspectacle/378/idcontent/12051/from/>

⁵⁶⁹ *Id. Ib.*

⁵⁷⁰ *Id. Ib.*

exactamente da mesma forma, tal como as personagens masculinas. No entanto, Mme Smith é representada por uma atriz que mede 1,90 e Mme Martin 1,48. Monsieur Smith é interpretado por um actor forte e Monsieur Martin por um actor magro: « Il y a donc bien deux couples habillés exactement de la même manière, mais avec de drôles d'effets de perspective... »⁵⁷¹. Um outro efeito de perspectiva surge no cenário, onde encontramos uma típica casa inglesa com o seu jardim. A casa, porém, tem dimensões mais reduzidas do que o esperado relativamente ao conjunto:

«Même si le spectateur ne s'en aperçoit pas au début, il va vite sentir qu'il y a un problème de perspective. Tout a l'air absolument normal, mais la maison est un tout petit peu plus petite qu'elle ne devrait. Des effets de perspective font qu'à un moment donné il y a quelque chose qui ne va pas très bien»⁵⁷².

Por outro lado, Jean-Luc Lagarce interroga-se sobre o sentido do texto hoje, sobre a ideia de absurdo que não tem actualmente o mesmo valor do que nos anos 50 e sobre o que significa para nós no presente a tragédia da linguagem. O encenador procurou então um estilo que correspondesse ao carácter absurdo de uma série televisiva, com o registo de risos da audiência:

«je me suis surtout demandé ce qu'était l'absurde de nos jours. L'absurde aujourd'hui, ce sont les feuilletons télévisés auxquels vous ne comprenez strictement rien si vous ne les regardez pas de manière régulière. [...] Les gens se disent très souvent des choses comme « je suis votre épouse » ou « on a bien mangé », ou encore « vous et moi avons un enfant », toutes choses qu'ils sont censés déjà savoir ! C'est donc débile et... absurde»⁵⁷³.

Encontramos igualmente uma inovação na leitura de Lagarce a propósito da interpretação da dimensão psicológica das personagens. Segundo a sua visão, as personagens não são totalmente uniformizadas, delimitando importantes diferenças de carácter que mudam de um modo fulcral a interpretação da peça:

«On pourrait croire à la lecture de la pièce que les personnages sont interchangeables, mais, à y regarder de plus près, on s'aperçoit que chacun a un caractère bien particulier et que des rapports de force existent bel et bien. Mme Smith est ainsi très autoritaire par rapport à M. Smith qui est un peu apeuré, inquiet. M. Martin, lui, semble prêt à toutes les compromissions pour que tout aille toujours bien»⁵⁷⁴.

⁵⁷¹ *Id. Ib.*

⁵⁷² *Id. Ib.*

⁵⁷³ *Id. Ib.*

⁵⁷⁴ *Id. Ib.*

Num artigo intitulado «*La Cantatrice chauve* : Lagarce réécrit Ionesco», Michel Bertrand desenvolve uma reflexão e uma análise detalhada acerca da encenação de Lagarce, começando por esclarecer que a sua versão de *La Cantatrice chauve* ao renovar a visão da peça, não deixa de estar de acordo com os fundamentos essenciais da dramaturgia de Ionesco: «en accord sur l'essentiel avec l'auteur de *La Cantatrice chauve*, Lagarce pouvait concevoir une mise en scène de la pièce qui en renouvelle la représentation tout en préservant l'esprit»⁵⁷⁵.

Como já tivemos oportunidade de sublinhar, a encenação de Nicolas Bataille surgiu como um *gardien du temple*, bloqueando a leitura do texto. É curioso observar o modo como a versão do Théâtre de la Huchette foi aceite como um modelo de representação de acordo com a vontade do autor, quando em grande medida se afastou do texto no projecto de transposição cénica que data dos anos 50. Michel Bertrand fornece no citado artigo diversos exemplos onde o texto de Ionesco é modificado na cena de Nicolas Bataille. Essas alterações acabaram por ser cristalizadas e conquistaram um lugar de legitimidade relativamente ao texto original, ao ponto de surgirem como paradiscálias em diversas edições da peça. Na recriação de *La Cantatrice chauve*, Lagarce optou por abandonar a versão do Théâtre de La Huchette, para recuperar o texto original de Ionesco:

«De fait, pour tout le monde, [...] la mention du spectacle de Nicolas Bataille est indissociable de toute allusion au texte de Ionesco. [...] L'implication de l'auteur pendant les répétitions, [...] les notes infrapaginales insérées dans l'édition définitive de la pièce faisant référence aux écarts que s'autorisa Nicolas Bataille par rapport au texte, la reproduction de photographies prises durant les représentations, à l'intérieur de toutes les éditions scolaires de l'œuvre, confèrent à cette réalisation une légitimité qui ne souffre aucune contestation. Aussi – Lagarce en eut très vite conscience –, lui était-il nécessaire pour monter la pièce d'oublier le texte représenté de Bataille»⁵⁷⁶.

Michel Bertrand aponta ainda para os aspectos de transposição cénica da versão de Bataille que se vêem desbloqueados e actualizados na recriação de Lagarce. Nicolas Bataille inspirou-se no período vitoriano para representar a burguesia inglesa, na altura a mais adequada, aos olhos do público francês dos anos 50. No entanto, o ambiente criado

⁵⁷⁵ Bertrand, Michel, «*La Cantatrice chauve* : Lagarce réécrit Ionesco» in Doddile, Norbert et Ionesco, Marie France (org.), *Lire, jouer Ionesco*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2010, p.231.

⁵⁷⁶ *Id.Ib.*, p.233.

por Bataille correspondia às referências da época. Lagarce sentiu necessidade de reconstituir o sentido do texto para o aplicar às referências dos anos 90:

«Ces références au vaudeville français, à un intérieur bourgeois scandinave et à l'époque victorienne situaient clairement les enjeux pour le public des années 1950, dont l'aptitude à déceler des allusions à son actualité au sein de pièces situées dans un contexte historique antécédent avait déjà été sollicité par le théâtre de l'entre-deux-guerres et celui de l'immédiat après-guerre. Lagarce, lui, se devait de reconstituer ces années 1950 en jouant des représentations qu'en possédait le public des années 1990. L'espace confiné d'un salon anglais et tonalités grises d'un éclairage dispensé parcimonieusement ne pouvaient donc nullement répondre à ses ambitions»⁵⁷⁷.

Deste modo, Lagarce renova o cenário num ambiente colorido amplo que remete para o universo americano da banda desenhada, das comédias televisivas e musicais. Ao repensar o texto original e recriando um conjunto de referências pertinentes para a sua representação na actualidade, o encenador pôde comprovar o sucesso do seu projecto, sendo aclamado por um público heterogéneo, entre intelectuais conhecedores do texto e espectadores que tomavam contacto com a peça pela primeira vez. É forçoso notar que segundo a crítica o espectáculo foi aclamado por um público de sua grande maioria adolescente⁵⁷⁸.

Resta-nos concluir partilhando a opinião de Michel Bertrand que salientou o modo como o carácter polissémico da recriação de Lagarce pôde renovar a peça de Ionesco, respeitando a matéria-prima do texto: «La polysémie du spectacle conçu par Lagarce, qui respecte à la lettre le texte écrit de Ionesco mais renouvelle les modalités de représentation, s'inscrit pleinement dans cet entrecroisement du réseau principal et des réseaux secondaires, qui selon Anne Ubersfeld⁵⁷⁹, confère sa richesse au théâtre»⁵⁸⁰.

Para a peça *La Cantatrice chauve* seleccionámos duas encenações que renovaram o modelo de representação da peça que se via cristalizado pelo Théâtre de La Huchette. A adaptação da peça para ópera com composição de Jean-Philippe Calvin e encenação de

⁵⁷⁷ *Id.Ib.*, p.235.

⁵⁷⁸ Cf. Schidlow, Joshka, «*La Cantatrice chauve*. Mise en scène de Jean Luc Lagarce» in *Télérama* nº 2961, 14 de Outubro de 2006, p.55 : «Le public du Théâtre national de Rennes, où elle est donc recréée dans la version de Lagarce, était composé en majeure partie d'adolescents qui l'ont acclamée».

⁵⁷⁹ Cf. Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1978, p.35: «L'intérêt et la spécificité du théâtre résident précisément dans la possibilité toujours présente de privilégier un système de signes, de faire jouer les réseaux les uns contre les autres, et ainsi de faire produire au même texte-parution un jeu de sens dont l'équilibre final est différent».

⁵⁸⁰ *Id.Ib.*, p.236.

François Berreur em 2009 mostrou-se particularmente inovadora no que diz respeito à renovação das categorias tradicionais da ópera conjugadas com o carácter cómico da estética absurdista. O compositor procurou articular sons electrónicos com sons tradicionais e aplicar a ideia de uma *anti-pièce* para uma *anti-opéra bouffe*. Do ponto de vista da encenação, François Berreur explorou os temas da comicidade, da uniformização e desumanização da sociedade e da desarticulação da linguagem, contribuindo com uma nova perspectiva do universo dramático de Ionesco.

A encenação de Jean-Luc Lagarce em 1991 veio quebrar o mito da versão de Nicolas Bataille. No espectáculo reposto no Théâtre de l'Athénée em 2009, a que tivemos oportunidade de assistir, pudemos dar conta do modo como a recriação de Lagarce acentuou o carácter cómico do texto, através do cenário renovado com uma arquitectura dramaturgica que se interessou em explorar diversos efeitos de perspectiva. A encenação de Lagarce contribuiu ainda para repensar o sentido da ideia de absurdo na actualidade, propor novas interpretações da dimensão psicológica das personagens e recuperar o texto original de Ionesco, antes das transformações da versão do Théâtre de la Huchette.

3.2 - *Les Chaises*

A primeira representação de *Les Chaises* decorre a 2 de Abril de 1952, no Théâtre Lancry, com encenação de Sylvain Dhomme. A peça é reposta em Fevereiro de 1956 e posteriormente em Março de 1961, no Studio Théâtre des Champs Elysées, com encenação de Jacques Mauclair. Em 1988, o texto sobe à cena do Théâtre de la Colline, numa encenação de Jean-Luc Boutté.

Em *Les Chaises*, os Velhos debatem-se face aos próprios remorsos, culpas e falhas do passado. Ao enfrentarem a memória do seu percurso, concluem o fracasso de uma vida passada em vão, apenas ultrapassável através da morte e da transmissão da sua mensagem aos convidados invisíveis. Nesse balanço do fim da vida, o contraponto trágico/cómico estabelece uma relação privilegiada com o antagonismo visível/invisível. Ambas as dicotomias se revelam essenciais para compreender a dinâmica teatral de Ionesco e os percursos cénicos que nos propomos observar. Os dois contrapontos dão lugar a outros situados na mesma ramificação do universo ionesquiano como o real e o irreal, o humano e o inumano, o peso e a leveza.

Para a análise das recriações cénicas mais recentes da peça *Les Chaises*, propomos quatro espectáculos, aos quais tivemos a oportunidade de assistir. Os três primeiros espectáculos estiveram em cena no âmbito do centenário do autor: a encenação de Christophe Feltz em Abril de 2009 no Théâtre Taps Scala de Estrasburgo, a encenação de Alain Bonneval em Abril de 2009 no Theatre International de Franckfurt e a encenação das irmãs Odile Mallet e Geneviève Brunet no Théâtre de l'Essaion em Novembro de 2008 e em Fevereiro de 2009⁵⁸¹. Por último, incluímos ainda a encenação de Luc Bondy em 2010 no Théâtre Nanterre-Amandiers. Tivemos o privilégio de encontrar as equipas artísticas das recriações de Odille Malet e Geneviève Brunet e de Luc Bondy. Nos espectáculos escolhidos poderemos observar a interpretação cénica dos contrapontos e conceitos filosóficos que mencionámos na análise da dramaturgia ionesquiana e segundo as diferentes escolhas de encenação poder-se-ão definir vários caminhos e formas de recriar Ionesco.

3.2.1- *Les Chaises* de Christophe Feltz

Em Abril de 2009, a companhia do Théâtre Lumière apresentou o espectáculo *Les Chaises*, no Théâtre Taps Scala em Estrasburgo⁵⁸². Trata-se de uma encenação original de Christophe Feltz, onde o cenário é totalmente renovado: no fundo do palco, cadeiras brancas, de linhas geométricas exactas estão encaixadas umas nas outras, constituindo uma grelha de 8 quadrados por 4 na horizontal. Uma cadeira gigante de aproximadamente 6 metros surge no centro da cena. O chão do palco apresenta uma grande extensão de areia clara rodeada por um tecido azul-turquesa, representando o mar que envolve a ilha do apartamento dos Velhos. Nesse tecido azul, do lado esquerdo, surgem três cadeiras gradualmente submersas: a primeira apenas com uma perna, a segunda com quatro, a terceira submersa até às costas, da qual vemos apenas um quadrado branco.

O espectáculo começa com um conjunto de efeitos de som: uma campainha estridente, o som de ondas e um ruído electrónico que se funde com um xilofone e uma caixa de música. Um vídeo com a imagem de uma criança é projectado no chão. Os

⁵⁸¹ Desenvolvemos análises sobre estes espectáculos no seguinte artigo: Firmo, Catarina, «Jouer l'invisible à la scène tragicomique des *Chaises* : enjeux esthétiques et voies dramaturgiques» in Ionesco, Marie-France et Dodille, Norbert (dir.), *Lire, jouer Ionesco*, Editions Les Solitaires Intempestifs, 2010, pp.421-441.

⁵⁸² Cf. Anexos: Imagens 17 e 18.

Velhos estão descalços e usam o mesmo tipo de vestuário: túnicas e calças largas em tons de terra.

O Velho encontra-se no alto da cadeira gigante a varrer. Sémiramis limpa o pó de uma cadeira no chão. Os dois movimentos estão em diálogo. O início desta representação vai ao encontro de uma metáfora onde se inscreve o antagonismo e o equilíbrio do casal. O Velho demonstra uma atitude mais aérea e sonhadora; a Velha mostra-se mais terrena.

Os Velhos vão colocando as cadeiras na grelha situada no fundo do palco. No início, as cadeiras dos convidados formam uma linha horizontal mas, à medida que o número de convidados vai aumentando, as cadeiras são colocadas em anfiteatro. Em todo o caso, trata-se de uma arquitectura cénica que privilegia a linha vertical. Os convidados chegam do alto da cadeira gigante para se instalarem nas cadeiras que estão em baixo. Temos nomeadamente vários diálogos, onde a linha vertical é evidente, quando o Velho está de pé no alto da cadeira gigante e a Velha igualmente de pé e no centro mas em baixo, entre as quatro pernas da cadeira.

Nesta encenação, os Velhos não se atiram da janela no fim. Sobem as escadas da plateia, passando pelos espectadores, até saírem da sala. Uma linha diagonal é assim desenhada no momento do pathos. Em vez da queda no abismo, a morte dos Velhos é traçada num movimento de suspensão, em diagonal, na fronteira da ascensão vertical e da resignação horizontal. Nesta encenação, a passagem para a morte situa-se nas escadas, imagem de armadilha e labirinto, as escadas que sobem sem saída, por entre a humanidade representada pelos espectadores que os observam até os perderem de vista.

No fim do espectáculo, o vídeo da criança que surgia no início é novamente projectado. O rapaz balbucia palavras incompreensíveis, representando a personagem do orador mudo. A temática da criança evocada pelo casal é posta em destaque nesta encenação. As versões contraditórias das personagens sobre a existência de uma criança no seu passado contribuem para explorar o seu sentimento de culpa e de protecção dos Velhos entre si. O tema da criança é ainda explorado para dar conta do onirismo da peça e é nesse sentido que Christophe Feltz nos fala de um regresso à idade da inocência: «Dans *Les Chaises*, la navigation entre rêve et réalité, entre enfance et monde adulte, entre conscient et inconscient, est permanente»⁵⁸³.

No último plano cénico, uma cadeira minúscula está suspensa do alto da cadeira gigante, último contraste dos objectos. Segundo a leitura do encenador: «L'homme

⁵⁸³ *Id.Ib.*

fabrique un monde où l'humain n'est plus bienvenu et c'est ce dont parle la pièce de Ionesco. [...] L'existence des choses est prouvée par leur effondrement»⁵⁸⁴.

Nesta encenação o cenário dá conta de um repensar da proliferação dos objectos e da arquitectura cénica. A linha vertical é privilegiada numa estrutura minimalista e geométrica. Deste modo, o movimento de queda oscila com o movimento de ascensão. No início do espectáculo, o Velho que varre no alto da cadeira gigante traduz a imagem de sonho e de evasão. Por sua vez, as cadeiras submersas dão conta do simbolismo da água, como lugar de abismo.

Como mencionámos, o movimento da morte é neste espectáculo proposto em ascensão, com a saída das personagens da sala de espectáculo. Podemos pensar que este final se deve também ao facto de o encenador ter repensado a relação entre os elementos visíveis e invisíveis. Christophe Feltz viu no contraste entre a visibilidade e a invisibilidade dos elementos cénicos uma relação com o tragicómico. Segundo as suas notas de intenção: «Ionesco ambitionne créer un théâtre symbolique, mythique, où l'invisible (l'endroit de la farce par excellence) devient visible (l'endroit du tragique inéluctable)»⁵⁸⁵. Se a morte não é visível, apesar de ser anunciada gera-se o sentimento de equívoco. Ora o equívoco é justamente um conceito que vemos explorado na dramaturgia ionesquiana, como característica da fronteira entre a amnésia e a memória.

Por outro lado, o espaço fechado é assim prolongado e os Velhos deixam de encontrar no vazio e na queda uma escapatória. No entanto, o texto prevê igualmente uma escalada antes da queda. As escadas permitem às personagens alcançar a janela e morrer. A diferença desta representação reside no facto de a escalada sair do palco, sendo a queda anulada. Os Velhos saem simplesmente da sala de espectáculo, deixando-nos a dúvida, a propósito da concretização da sua morte.

Por último, parece-nos premente notar a importância da imagem da criança que surge no lugar do orador. O orador surge para perpetuar a memória das personagens, para transmitir uma mensagem crucial para a humanidade. O facto de a presença do orador ser substituída pela aparição do vídeo da criança é significativo enquanto escolha cénica. A criança surge na peça como evocação do passado, de um momento doloroso ligado a um sentimento de culpa. A escolha da sua aparição em vídeo vai reforçar o lado fantasmagórico

⁵⁸⁴ Entrevista com Véronique Leblanc, «Eugène Ionesco les derniers des Mohicains» *apud* AA.VV, Programa do espectáculo, *Les Chaises*, encenação de Christophe Feltz, interpretação de Chantal Richard e Luc Schillinger, Théâtre du Taps Scala, Estrasburgo, de 31 de Março a 5 de Abril de 2009.

⁵⁸⁵ Cf. *Id.Ib.*

do texto. Por outro lado, a velhice das personagens também se manifesta por um regresso à infância, pelo reviver de um passado de inocência. Do nosso ponto de vista, trata-se de uma encenação que obriga a repensar a forma como o passado dos Velhos é evocado, propondo um final que renova a ideia da morte das personagens.

3.2.2- *Les Chaises* de Alain Bonneval

O Teatro do Tropic apresentou a sua criação de *Les Chaises* em 2008 no Festival d'Avignon e partiu em 2009 numa digressão internacional, durante a qual actuou na Argélia, na Tunísia, Frankfurt, entre outros destinos, com algumas representações em Cannes e no Festival de Roussilon⁵⁸⁶. Contrariamente à arquitectura do Teatro Lumière que na disposição das cadeiras passava da linha horizontal ao semi-círculo, na encenação do Teatro do Tropic, as cadeiras estão forradas com um tecido cinzento de flanela e encontram-se desde o início situadas no palco em anfiteatro, com uma cadeira no centro. À medida que os convidados vão chegando, as cadeiras são colocadas em linhas verticais e horizontais, com as costas viradas para o público. Não existe cenário, à parte de uma luz intermitente que funciona como campainha, marcando a entrada e saída dos convidados com efeitos luminosos e sonoros.

A velhice é constantemente manifestada do ponto de vista físico. Sémiramis queixa-se de dores nas costas e coxeia. Ambos dão sinais de cansaço, ao ponto de num dado momento adormecerem nas cadeiras, despertando com o som de uma caixa de música. Além dos sinais físicos, temos ainda a expressão de senilidade, o olhar perdido, o gaguejar, as falhas de memória e a fronteira entre o delírio e a lucidez. O Velho é particularmente trágico no seu desespero de não se conseguir exprimir, tremendo o lábio inferior numa expressão de lamento pueril. É curioso observar que os sinais de velhice manifestados por Sémiramis são mais físicos, enquanto o Velho demonstra sinais mais relacionados com o foro psicológico. Nesse sentido, o Velho é mais trágico e Sémiramis é mais cómica. Ambos têm uma caracterização muito plástica e clownesca. Surgem recorrentemente planos em que os dois se imobilizam com expressões grotescas. Os rostos petrificados oscilam entre a tensão trágica e a imagem cómica. Os seus movimentos funcionam de acordo com as expressões mecânicas, clownescas, manifestando novamente a velhice física.

⁵⁸⁶ Cf. Anexos: Imagem 19.

Os Velhos exprimem uma relação de grande ternura e de cumplicidade. Sentam-se frequentemente um no colo do outro. Os seus diálogos têm um ritmo musical. Na história «On a ri» e no último diálogo surgem mesmo duetos, onde a cumplicidade aumenta. O ritmo oscila entre diálogos lentos, quase monocórdicos e a explosão musical. Os efeitos musicais e sonoros são frequentes. A luz intermitente marca a campainha dos convidados, com músicas de feira, bandas sonoras que evocam filmes americanos dos anos 40, sirenes de bombeiros. No momento de concentração e caos dos convidados, ouvem-se diversas vozes em voz-off que se confundem e o barulho da multidão é acompanhado pelos efeitos de luz intermitente. Ruídos de campainhas, precursões, ondas e caminhos-de-ferro completam o efeito sonoro de caos.

Esta encenação optou por explorar a fronteira entre o delírio e a lucidez, dando conta de uma tensão tragicómica. Na leitura de Alain Bonneval, a história dos Velhos é entendida como um delírio patológico. No fim da peça, um médico entra em cena, no lugar do orador. Traz um tabuleiro com dois copos de água, possivelmente com medicação. Sémiramis chora. Ambos bebem o conteúdo dos copos e caem nas cadeiras. O médico abandona a cena. Como na versão do Teatro Lumière, a dúvida é instaurada, não sendo possível determinar se os Velhos morreram.

Nesta leitura cénica, a linha circular é privilegiada, propondo uma concepção temporal que dá conta da ideia de recorrência. Como pudemos observar, a ideia de esfera vai traduzir a noção de eterno retorno nietzschiana. Os Velhos nesta encenação são armadilhados na estrutura circular, o que vai corresponder à aparição do médico no lugar do orador, dando a entender que eles se encontram num asilo. As falhas de memória são neste espectáculo exploradas de modo a traduzir o peso da velhice e a ideia de delírio. O espectáculo procurou atenuar a ideia de morte, para se concentrar na fronteira entre a lucidez e a loucura, propondo novas perspectivas para determinados contrastes fundamentais no universo ionesquiano como o real e o irreal, a memória e a amnésia, o trágico e o cómico.

3.2.3- *Les Chaises* de Brunet & Mallet

As irmãs gémeas Geneviève Brunet e Odille Mallet apresentaram uma encenação de *Les Chaises* no Théâtre de L'Essaion, onde o cenário natural do teatro dá conta sem

artifícios da imagem de um universo fechado⁵⁸⁷. Trata-se de uma cave medieval, no bairro do Marais em Paris. Nesta leitura cénica, houve a intenção de representar com realismo o quotidiano. Num encontro com a equipa artística, no final de uma representação em Novembro de 2008, foi-nos explicado que o quotidiano foi o mote adoptado nesta encenação. Temos ainda um testemunho dessa intenção cénica no seguinte excerto do programa: «nous tenterons de faire naître la vie par une recherche de vérité dans le jeu des acteurs. [...] toujours nous garderons cette impression de réalité, de réel dans l'irréel, de quotidien d'où naît l'angoisse dans le décalage, et le rire dans la dérision...»⁵⁸⁸. O cenário e o guarda-roupa estão de acordo com esta ideia de explorar o quotidiano e o realismo. Os Velhos estão sentados numa mesa, no centro do palco. Ao fundo da sala, estão dispostas cadeiras simples, tipicamente domésticas. O vestuário das personagens é simples e rural.

Durante a entrevista com os actores, assim como nas notas de intenção do programa, foi sublinhado que nesta encenação houve o esforço de explorar a ideia dos fantasmas, no momento de espera da morte: «*Les Chaises* est une pièce symbolique et philosophique, à la fois onirique et grotesque, et sans en souligner lourdement la philosophie de ces symboles, de cet onirisme. [...] Le vertige naît des différences de rythme très accentuées, des bruitages à la fois réalistes et disloqués comme dans un cauchemar»⁵⁸⁹. É curioso observar como o lado fantasmagórico e fantástico está ligado a uma dinâmica mecânica em cena. Um pouco antes do suicídio dos Velhos, a luz torna-se intermitente e o ruído das campainhas torna-se contínuo, incessante. Como em câmara lenta, os movimentos do casal tornam-se mecânicos; é um momento de fronteira entre o trágico e o cómico.

A ideia dos fantasmas liga-se ainda à temática do invisível. Nesse sentido, foi encontrado um eco de Samuel Beckett no que concerne a personagem do imperador:

«Comme chez Beckett dans *En attendant Godot*, ils attendent l'Empereur Dieu, lui aussi invisible et inexistant... Ils veulent transmettre au monde un message incompréhensible, en présence d'une immense assemblée de personnages invisibles, et lorsque les deux vieillards se seront suicidés, leur mission accomplie, cette société fantôme n'existera enfin que par l'écho de

⁵⁸⁷ Cf. Anexos: Imagem 20.

⁵⁸⁸ Cf. AA.VV, Programa do espectáculo *Les Chaises*, encenação de Geneviève Brunet e Odile Mallet, interpretação de Catherine Précourt, Patrick Chupin e Alain Le Maoût, Théâtre de l'Essaion, Paris, de 19 de Novembro de 2008 a 26 de Fevereiro de 2009.

⁵⁸⁹ *Id.Ib.*

ses rires : le Paradis est perdu à jamais, et nous sommes en face du rien...»⁵⁹⁰

No fim da peça, com a chegada do orador, segue-se com grande fidelidade o texto de Ionesco, onde a incomunicabilidade surge como sentimento fundamental: o orador é um palhaço mudo. Assim, quando chega a morte, chega o orador e a ausência de palavras. Alain Le Maoût que representa a personagem do orador refere-se ao título de farsa trágica, sublinhando que *Les Chaises* é «la farce de notre pauvre vie qui nous fait rire quand même»⁵⁹¹. Esta nota de intenção é também ilustrada no programa, onde a peça é definida como «une comédie qui, bien souvent excite le rire par ses clowneries, ses calembours, ses parodies, ses pirouettes. Vous rirez beaucoup donc, mais d'un rire parfois jaune, d'un rire à en pleurer, tant la vie décrite ici paraît minable et sans issue... »⁵⁹².

Do lado do público sentimos uma recepção que oscilou entre o riso e o silêncio. Tal reacção constitui a prova de que nesta representação o tragicómico é perfeitamente explorado, numa dinâmica em que a angústia aumenta gradualmente, sendo transformada pelo riso. Segundo Bergson, a distância é uma condição fundamental para o riso. No entanto, no teatro de Ionesco, a distância é anulada e a noção de cómico renovada, no sentido em que aprendemos a rir de nós próprios. Como afirmou Jean Ominus : «Les personnages ne sont plus des caractères dont on pourrait se moquer sans danger. [...] on se sent impliqué directement. Il faut donc rire *malgré tout*»⁵⁹³. Nesta encenação das irmãs Brunet e Mallet, o mote principal foi o contraste entre o realismo do quotidiano e a situação improvável e irreal dos Velhos. Nesta leitura cénica, os convidados surgem como fantasmas do passado. As personagens debatem-se face aos remorsos de uma vida passada em vão que procura o seu significado através do momento da morte. O espaço fechado da sala do Théâtre de l'Essaion é ligado ao exterior pela evocação de diferentes memórias. A forma de escapar ao espaço esférico, através de linhas verticais é encontrada pela disposição das cadeiras dos convidados e por fim pela queda dos Velhos no momento da morte. A morte em abismo será a única fuga desse espaço circular do passado e dos remorsos que os perturbam. Trata-se de um espectáculo que, apesar de

⁵⁹⁰ *Id.Ib.*, p.9.

⁵⁹¹ Cf. Entrevista com a equipa artística em Novembro de 2008.

⁵⁹² *Id.Ib.*, p.9.

⁵⁹³ Onimus, Jean, «Quand le terrible éclate de rire» in Ionesco, Marie-France et Vernois, Paul (dir.), *Ionesco : situation et perspectives*, Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, [Colóquio de 3 a 13 de Agosto de 1978], Paris, Pierre Belfond, 1980, p.144.

seguir o texto com alguma fidelidade, não deixa de contribuir com um repensar da arquitectura cénica e do sentido filosófico da obra de Ionesco, lendo na situação imaginária dos convidados uma forma de evocação do passado que vem atormentar os Velhos com fantasmas que povoam a sua memória.

3.2.4- *Les Chaises* de Luc Bondy

Em Setembro de 2010, Luc Bondy põe em cena *Les Chaises* no Théâtre Nanterre-Amandiers⁵⁹⁴, contribuindo com uma nova leitura da peça e novas propostas de encenação. O cenário apresenta-nos uma grande extensão de palco vazio povoado por poças de água e penas. Ouve-se um velho rádio com o som de uma grafonola que entoa uma canção francesa dos anos 30, com refrão em italiano. Os Velhos atravessam o fundo do palco, com passos marcados de acordo com a música. Duas cordas em forma de forca surgem do tecto, uma delas com uma cadeira virada ao contrário suspensa. No chão, temos apenas uma cadeira, um velho aquecedor e um banco com o rádio. Na caracterização das personagens, a velhice é muito acentuada. Os papéis são desempenhados por actores jovens, Dominique Reymond e Micha Lescot, que surgem irreconhecíveis.

No início da peça, o Velho empurra com uma baguette um barco de papel que flutua numa poça de água. Sémiramis manifesta uma grande fragilidade e dificuldades de articulação. Apesar de a velhice ser muito acentuada, Sémiramis apresenta uma dinâmica corporal muito jovial e um sorriso pueril. Na sua caracterização também foi tida em conta uma imagem mais coquette. Surge vestida com uma saia e casaco rosa coral, ténis cor-de-rosa e casaco cinzento. Ela vai representar a personagem de maior leveza, contrariando o espírito carrancudo e agressivo do Velho, entregando-se a acções lúdicas, resgatando a infância perdida. Na história de Paris, descrita pelo Velho, Sémiramis pendura-se na corda e balança-se, acabando por cair. No momento de acumulação de cadeiras, ela dança eufórica entre os convidados, concretizando a ideia de ballet pensada pelo dramaturgo.

O Velho contrasta com a leveza e jovialidade de Sémiramis, manifestando o peso existencial e a angústia. Por vezes, mostra-se perturbado e agressivo e Sémiramis surge como receptora da sua violência e hostilidade. Na réplica «Bois ton thé, Sémiramis», ela

⁵⁹⁴ Cf. Anexos: Imagens 21 e 22.

vai beber água de uma poça, com a mão em concha. Num dado momento que nos recorda a personagem de Krapp em *La dernière bande* de Beckett, o Velho arrasta os pés comendo uma banana e atira a casca na direcção dela. A cena em que o Velho entra em delírio por se sentir órfão é profundamente dramática e acentua o pathos da velhice. O seu desespero é manifestado através do corpo que exhibe o seu sofrimento. À semelhança das personagens beckettianas, a decomposição do corpo é evidenciada, ao ponto de o Velho acabar esta cena despindo-se e ilustrando o drama de envelhecer num corpo nu em fraldas, com as calças pelo joelho. Sémiramis vai ao encontro dele para o consolar, mas ambos acabam por cair no chão, desencadeando-se uma acção extremamente física, onde as personagens se agridem num chão de poças de água. O desespero do Velho vai manifestar-se com uma acção semelhante, no momento em que ele se queixa dos seus fracassos, acabando novamente por se despir, balançando-se no socalco do palco em camisa e fraldas. Sémiramis veste-o carinhosamente.

Apesar da agressividade do Velho, em diversos momentos é representada entre as personagens uma relação de grande ternura. Depois da história «On a ri», as personagens caminham em direcção uma da outra devagar e com esforço e quando se encontram manifestam uma grande cumplicidade e afecto. Luc Bondy esforçou-se por dar conta de uma relação de simbiose entre eles, não negligenciando a componente física. O encenador quis trazer para a cena o tema polémico de um casal nonagenário que no fim da vida ainda sente desejo. Por outro lado, Bondy inspirou-se no mito de Filemon e Baucis, contado por Ovídio em *As Metamorfoses*. Tal como os Velhos decidem morrer ao mesmo tempo, Filemon e Baucis pedem a Zeus para não sobreviverem um ao outro. Nesse sentido, ao contrário de outras encenações, os Velhos mantêm-se juntos e abraçados na cena final. A morte, ao contrário das indicações cénicas, não é visível, correspondendo apenas ao descer do pano que marca o fim do espectáculo. Num encontro decorrido no final de uma representação com a equipa artística, em Setembro de 2010, o encenador esclareceu que optou por retirar do espectáculo a imagem de morte explícita, encontrando maior profundidade na ideia de morte subentendida.

À semelhança das polémicas assinaladas com os direitos de autor de Beckett, também o teatro do dramaturgo romeno apresenta os seus “gardiens du temple”. O carácter inovador da encenação de Bondy é acompanhado da resposta e reacção de Marie-France Ionesco, contrariada por esta leitura cénica: «La fille de Ionesco était furieuse l'autre soir au théâtre de Nanterre-Amandiers, lors de la création de la pièce de

son défunt père «Les Chaises» dans la mise en scène de Luc Bondy. Ce dernier n'avait pas respecté toutes les didascalies de son père, protestait-elle»⁵⁹⁵. No já referido encontro com a equipa artística no Théâtre Nanterre-Amandiers, Luc Bondy defendeu a renovação da cena, a propósito da reacção de Marie-France Ionesco. O encenador salientou a impossibilidade de uma peça se conservar igual no tempo, dando o exemplo do texto *Les Paravents* de Genet, que foi alterado por Patrice Chéreau, durante a encenação.

Na opinião de Jean-Pierre Thibaudat, a reacção da filha de Ionesco vai contra a liberdade artística do encenador : «C'est indéniable, mais nullement préjudiciable et encore moins coupable : c'est la liberté d'un metteur en scène devant une oeuvre désormais estampillée «classique contemporain»⁵⁹⁶. A encenação de Luc Bondy não sendo totalmente fiel ao texto de Ionesco, não deixa de o homenagear, contribuindo para que a peça seja renovada e repensada num contexto actual. Deste modo, a leitura do encenador proporciona novos olhares e reflexões, afastando-se enfim do padrão estético proclamado por Ionesco nos anos 50. Bondy situa-se numa linha que reclama o cruzamento de técnicas e estéticas mais actuais, manifestada no modo como dirigiu o espectáculo, valorizando a espontaneidade e a autonomia do jogo de actores, renovando a concepção do espaço cénico e do ritmo das sequências e inaugurando a ideia de um tempo mais lento nesta peça. Nesse sentido, Jean-Pierre Thibaudat aponta algumas divergências entre a visão do autor e das primeiras encenações e a recriação de Luc Bondy, sublinhando o modo como a releitura do encenador pôde enriquecer a obra, revelando novos ângulos de reflexão e citando pertinentes referências actuais, como Pina Bausch e David Lynch:

«Là où Ionesco accélère, Bondy met la pédale douce. Les chaises, loin de s'entasser dans un espace restreint, se répartissent, une à une sur un vaste sol noir parsemé de flaques d'eau (comment ne pas penser au «Café Muller» de Pina Bausch?). Au théâtre Lancry, qui était installé rue de Lancry dans le Xe arrondissement de Paris, et dans les petits théâtres où Maucclair promena sa mise en scène, tout tenait dans l'accumulation des chaises superposées les unes sur les autres, fortifiant un envahissement de l'espace qu'affectionne Ionesco dans plusieurs de ses pièces. Rien de tel chez Bondy où le côté « farcesque » est gommé au profit d'une sorte de rêverie éveillée. [...] Le

⁵⁹⁵ Thibaudat, Jean-Pierre, «Luc Bondy, entre deux chaises, beckettise Ionesco» in *Rue 89*, 30 de Setembro de 2010: <http://www.rue89.com/balagan/2010/09/30/la-fille-de-ionesco-refuse-quon-bouscule-les-chaises-168919>

⁵⁹⁶ *Id.Ib.*

final, sur une scène surannée (comment ne pas penser à «Mulholland Drive» de David Lynch?), rejoint les accents beckettians du début»⁵⁹⁷.

A comparação com a obra de Beckett é um aspecto fulcral nesta encenação, que mostra o quanto os universos dos dois dramaturgos se encontram, na mesma metáfora da condição humana, nos mesmos códigos de linguagem cénica: «Ils sont là, n'ont pas grand-chose à se dire, s'ennuient, se livrent pour la énième fois aux mêmes jeux, ressassent. On se croirait dans une pièce de Beckett et dans la mise en scène de Luc Bondy on y est, la première demie-heure du spectacle est saisissante»⁵⁹⁸. De facto, ambos os dramaturgos conceberam uma arquitetura cénica, onde o espaço fechado é encarado como metáfora da angústia humana e do ciclo de eterno retorno em que se inscreve a existência de cada indivíduo. É nesse sentido que Clare Shine tece a seguinte consideração numa crítica à encenação de Bondy: «claustrophobia has become an integral part of this granddaddy oeuvre of the theatre of the absurd»⁵⁹⁹.

Retomando as opções de recriação cénica, Luc Bondy explica as modificações das suas intenções dramáticas entre este espectáculo e a encenação que ele dirigiu da mesma peça em 1972:

«A l'époque, elle s'inscrivait dans une forme de théâtre assez novatrice, même si elle a été écrite bien avant les années soixante-dix. Il s'agissait de s'interroger sur comment jouer et jusqu'où aller avec ce qu'on appelle l'imaginaire. Aujourd'hui c'est la solitude de ce vieux couple qui m'intéresse [...]. La dérision de l'écriture me paraît soudainement «réaliste»: quoi de plus normal que d'imaginer une fête? La dernière fête avant de se suicider? Il est peut être bien difficile d'exprimer l'Orateur aujourd'hui, car d'une certaine manière, nous avons surmonté (ou peut-être pas) l'idée didactique du message final. C'est bien sûr l'anti-brehtien Ionesco qui parle à ce moment-là. Il faut donc réfléchir à rendre «l'anti » de cette époque pas trop vieillot et satisfaisant»⁶⁰⁰.

Numa entrevista com Véronique Hotte, publicada no jornal *La Terrasse*, Luc Bondy retoma as mesmas questões, sublinhando as diferenças entre a concepção e as temáticas do teatro de Ionesco nos anos 50 e a forma como as mesmas podem ser tidas em conta e

⁵⁹⁷ *Id. Ib.*

⁵⁹⁸ *Id. Ib.*

⁵⁹⁹ Shine, Clare, «Les Chaises. Théâtre des Amandiers Nanterre» in *FT.com* (Financial Time online), 6 de Outubro de 2010 : <http://www.ft.com/intl/cms/s/2/108d8a28-d157-11df-8422-00144feabdc0.html#axzz1OD1f2r3p>

⁶⁰⁰ Cf. Luc Bondy in AA.VV, Programa do espectáculo *Les Chaises*, encenação de Luc Bondy, interpretação de Micha Lescot e Dominique Reymond, Théâtre Nanterre-Amandiers, Nanterre, de 29 de Setembro a 23 de Outubro de 2010.

repensadas nos dias de hoje. O encenador reafirma a importância de uma visão mais realista do universo ionesquiano na actualidade e o modo como se pode tomar a ideia da mensagem do orador, divergindo da noção inicial e desactualizada de uma mensagem anti-brechtiana:

«une certaine logique « ionesquienne » est devenue pour nous, plus réaliste. Nous n’entrevoions plus un monde exclusivement onirique pour cadre de ses pièces. Elles commencent dans un contexte « normal » et évoluent en décollant on ne sait où. Avec *Les Chaises*, c’est un peu différent : [...] Ces deux êtres se libèrent de leur solitude en imaginant une multitude d’invités et un Orateur qui dira des choses essentielles au Monde. Naturellement, ce personnage n’est pas évident car il représente une polémique anti-brechtienne, celle qui refuse le Message final. Aujourd’hui, l’anti-message peut vite en devenir un : il va falloir se creuser la tête pour trouver une parade poétique et non théorique»⁶⁰¹.

Nesse sentido, Luc Bondy esclarece nesta entrevista a Véronique Hotte, as intenções cénicas desta representação que divergiram do espectáculo concebido em 1972: «À l’époque, je prenais moins de soin aux détails : l’idée des invités, imaginés par les deux Vieux, m’intéressait en tant que forme. Aujourd’hui, je désirerais rendre les invisibles plus visibles grâce au jeu des acteurs, et je voudrais voir cette vieillesse réaliste et tangible. Comment vont-ils bouger et communiquer entre eux, ces deux « ultra-symbiotiques » ? L’habitude de la vie en commun les a dépersonnalisés [...]»⁶⁰². Luc Bondy refere-se ainda à sua concepção de encenador, sublinhando uma série de elementos da transposição cénica que ganham uma certa autonomia relativamente ao texto: «Le metteur en scène se démène avec les acteurs sur le plateau. Il sent les acteurs physiquement, il saisit leurs difficultés à transposer le texte et l’imaginaire de l’auteur, comme sa propre interprétation visuelle et intellectuelle. Il n’est pas un homme de pouvoir mais au meilleur de lui-même, un grand chef d’orchestre!»⁶⁰³. Deste modo, o texto concretizado em cena vai confrontar-se com o jogo de actores e a relação do encenador face a esse jogo estabelecido, que vai influenciar por sua vez a interpretação do texto, fornecendo novas imagens e leituras.

Numa emissão do programa La Grande Table da rádio France Culture⁶⁰⁴, Anna Sigalevitch refere-se à recriação de Luc Bondy do texto de Ionesco, salientando que o

⁶⁰¹ Hotte, Véronique, «Comment rendre visible une oeuvre. Entretien avec Luc Bondy» in *La Terrasse* nº 189, Junho e Julho de 2011.

⁶⁰² *Id. Ib.*

⁶⁰³ *Id. Ib.*

⁶⁰⁴ Cf. Programa «La Grande Table», rádio France Culture, 11 de Outubro de 2010.

espectáculo ganha por ser dada uma liberdade excepcional aos actores, pelo facto de o encenador confiar no seu jogo dramático e nas possibilidades artísticas da representação enquanto produtora de novos significados e concepções dramáticas. Anna Sigalevitch recorda ainda que Luc Bondy afirmou numa ocasião escolher esta peça impulsionado pela ideia de trabalhar com os actores Dominique Reymond e Micha Lescot⁶⁰⁵, sublinhando o modo como o encenador confessou sentir-se inspirado pelo humor e presença do actor e pela imaginação cénica da actriz.

Numa entrevista com Micha Lescot no programa Court Circuit da rádio France Libertaire⁶⁰⁶, o actor conta que o projecto do espectáculo surgiu depois de ter trabalhado com Luc Bondy numa representação de Marivaux, em que o encenador propôs inicialmente continuarem a trabalhar juntos com Dominique Reymond, pensando posteriormente no texto *Les Chaises*. O actor confirma então que o projecto de Bondy começou por reunir os actores para a partir daí poder pensar na escolha do texto. Micha Lescot refere ainda que o encenador promove em vários momentos a improvisação, tentando fugir à cristalização do papel e insistindo sobre a importância de manter uma certa liberdade no jogo de cena, para reforçar a noção de realismo:

«Avec Luc, on ne règle pas tout. Il y a des indications très précises mais on a quand même une place de liberté. [...] Il veut tout le temps que ça soit vivant. Dès que ça devient trop figé il nous fragilise. Il ne veut pas qu'on soit dans un état de petites bêtes qui font très bien les vieux. Ça ne lui intéresse pas»⁶⁰⁷.

O actor sublinha ainda que várias cenas do espectáculo partiram de improvisações e que essas cenas mantiveram o carácter espontâneo, podendo ser modificadas a cada sessão.

Trata-se de uma encenação que aceita o carácter efémero da representação e que explora as possibilidades de um jogo de cena, onde se procura fugir à cristalização, para chegar a um grau mais aproximado de autenticidade e de entrega do corpo do actor à prática teatral. Luc Bondy responsabiliza os seus actores, abandonando a ideia de

⁶⁰⁵ Cf. citação de Luc Bondy no programa do espectáculo: «C'est mon désir de distribuer deux acteurs en France que j'aime beaucoup – Micha Lescot et Dominique Reymond – qui m'a poussé à mettre à nouveau en scène cette pièce. D'abord parce qu'ils correspondent à la didascalie de Ionesco, c'est-à-dire de choisir des acteurs jeunes pour jouer des vieux. Enfin, ce sont deux acteurs avec un humour incontestable et une intelligence de jeu nécessaires à faire vivre sur le plateau ceux qui n'existent pas».

⁶⁰⁶ Cf. *Revue de Presse* do espectáculo nos arquivos do site do Théâtre Nanterre-Amandiers: http://www.nanterre-amandiers.com/spectacle-revuepresse.php?season_id=27&spectacle_id=145§ion=archive

⁶⁰⁷ *Id.Ib.*

intérpretes marionetas que se limitam a reconstruir a ideia original do texto e as intenções do encenador. O facto é que o espectador sente essa entrega e o espectáculo ganha com o trabalho desse jogo de cena, onde damos conta de actores criativos e competentes, pelo modo como são cúmplices e presenças actuates no trabalho dramaturgico.

Por sua vez, o texto abre-se a novos olhares e é repensado, em suma revivido e recriado, através de uma encenação que se preocupa em conceder-lhe novas imagens poéticas, restituindo-lhe o onirismo e impulsionando um questionamento filosófico. Ao colocar como mote principal do espectáculo, a simbiose e a solidão dos Velhos, o tema da memória é repensado. Comparados ao mito de Filemon e Baucis, os Velhos recusam-se a viver um sem o outro. Nesse sentido, decidem morrer para evitar uma vida onde não suportariam a solidão de uma existência atormentada pela ausência e pela memória do outro. Podemos concluir que a não fidelidade de Bondy ao dramaturgo concedeu-nos uma revitalização da sua obra, pois o espectáculo cumpre inevitavelmente a principal função do teatro, ao trazer novas formas de viver o texto, perturbando e estimulando o pensamento do espectador e renovando o seu olhar.

Para o corpus de encenações da peça *Les Chaises* seleccionámos quatro espectáculos recentes. Os três primeiros com encenações de Christophe Feltz, Alain Bonneval e das irmãs Geneviève Brunet e Odille Mallet foram integrados no âmbito do centenário do dramaturgo. O último espectáculo da nossa análise trata-se da encenação de Luc Bondy que foi alvo de uma severa polémica do ponto de vista dos direitos de autor. Com a encenação de Christophe Feltz a renovação do cenário propôs uma ideia matemática do espectáculo, onde formas geométricas abstractas de objectos estilizados contribuem para uma nova arquitectura do universo ionesquiano. À semelhança das criações de Bob Wilson, a estrutura abstracta e plástica do cenário traduziu a dimensão simbólica e poética do texto que se viu revitalizado e abordado, através de uma nova perspectiva. A encenação de Alain Bonneval explorou de um modo interessante a dimensão clownesca das personagens que neste espectáculo adquirem um ritmo musical que dá conta dos princípios dramaturgicos ionesquianos de aceleração e proliferação. Na encenação das irmãs Brunet e Mallet, os temas do realismo, naturalismo e quotidiano foram confrontados com o lado fantasmagórico e irreal do texto. Por fim, a encenação de Luc Bondy parte de uma analogia pertinente, onde compara a história dos Velhos com o mito de Filemon e Baucis. O encenador, que em 1972 tinha criado um espectáculo a

partir do mesmo texto modificou uma série de pressupostos dramáticos da sua primeira versão. Nesta recriação procurou repensar o texto de Ionesco com uma dimensão mais realista e no jogo de cena dos actores valorizou o imprevisto e a espontaneidade, para fugir à cristalização.

4- Recriar Beckett

Na análise de representações recentes dos textos de Samuel Beckett em França apresentamos alguns espectáculos decorridos no centenário do autor. A celebração do centenário do nascimento de Samuel Beckett em Paris, contou com 350 manifestações artísticas, onde não só se assistiu à totalidade da obra dramática de Beckett nas mais diversas salas de espectáculo, mas onde também foi possível criar um debate intelectual que contou com alguns dos nomes mais emblemáticos da cena contemporânea.

A renovação dramática que se teceu a partir do teatro de Beckett leva a situar a sua obra como marco fundador de uma modernidade teatral. Revisitar a obra de Beckett implica então reconhecê-la como um ponto de viragem estética nas artes do espectáculo. Note-se o quanto a noção de performance deve a determinadas estruturas da obra de Beckett, nomeadamente a *Quad* e *Actes sans paroles*, ou a propostas de compilação como *Nacht und trüme* onde a acção mínima é desfiada, a partir dos versos de Yeats e do Lied de Schubert. Repare-se ainda no modo como a teoria do «espaço vazio» brookiana se situa no prolongamento do espaço cénico sem artifícios que Beckett convocou.

Nos capítulos que se seguem pretendemos dar conta da importância da renovação cénica dos textos de Beckett e assinalar o modo como as diferentes recriações das peças do dramaturgo podem contribuir para novas pistas de interpretação que enriquecem a nossa reflexão sobre a complexidade da sua obra dramática.

1- *Oh les beaux jours*

À semelhança do que aconteceu com *Godot* e *Fin de partie*, a encenação de *Oh les beaux jours* por Roger Blin, em colaboração com o próprio Beckett instituiu um estilo de representação. Em França, quem interpretar Winnie depois de Madeleine Renaud vê-se obrigado a mover-se sob o presságio de quebrar duas linhas de tradição: o texto de

Beckett e a criação de Blin. O facto de a actriz ter permanecido vinte anos em cena, terá contribuído em certa medida para o desvio do texto vanguardista que passou a surgir como clássico. *Oh les beaux jours* tornou-se inabordável a partir de então. E no entanto essas linhas de tradição colocaram-se, não raras vezes, em desacordo entre si. A Winnie de Beckett, que começa no texto e envereda pelo Schiller Theatre pela mão do autor, prosseguindo no Royal Court Theatre com o rosto de Billie Whitelaw, não só apresenta diferenças ao longo desse percurso como se distancia consideravelmente da Winnie/Renaud criada por Blin.

Os vários testemunhos que surgem na história desta criação e nas biografias do dramaturgo confirmam que a aparição do casal Renaud/Barrault no universo cénico de Beckett surge à margem das expectativas e intenções do autor. James Knowlson conta como Roger Blin surpreendeu Beckett, quando o encenador mostrou a Madeleine Renaud o seu exemplar de *Oh les beaux jours*, propondo-a para a interpretação de Winnie⁶⁰⁸. Knowlson refere-se ainda à perplexidade do dramaturgo, quando Blin lhe dá conta do interesse de Jean-Louis Barrault para o papel de Willie⁶⁰⁹. O facto de a actriz ser conhecida por um repertório clássico contribuía para a hesitação de Beckett que receava vê-la desajustada numa representação vanguardista. Além de que o perfil e características físicas de Renaud se afastavam consideravelmente da personagem criada por Beckett, como confirmamos no seguinte testemunho: «Elle se présente d’ailleurs volontiers en ‘grande dame’ de la scène française: ses toilettes sont signées Saint-Laurent et ses coiffures Alexandre, elle est chaussée par Georgette et maquillée par Elizabeth Arden. Blin lui-même convient qu’elle n’a pas non plus vraiment le physique du rôle»⁶¹⁰. Durante os ensaios para a estreia no Teatro del Ridotto, no Festival de Veneza de 1963, Beckett mostra-se ainda hesitante e pouco convencido da escolha de Blin, dizendo que a achava «un peu légère pour cette durée dans la douleur, qu’elle manque de gravité, ne fait pas vraiment le poids»⁶¹¹.

Por sua vez, Fletcher descreve a relação entre Beckett e Renaud apontando para a distância que havia entre eles: «I suspect that Beckett was – quite understandably – in

⁶⁰⁸ Knowlson, James, *Beckett*, trad. de Oristelle Bonis, Paris, Actes Sud, 2007, p.818 : «Cette proposition à laquelle il ne s’attendait pas prend Beckett de court».

⁶⁰⁹ *Id. Ib.* p.819 : «Beckett qui décidemment va de surprise en surprise apprend en outre que son mari, Jean-Louis Barrault, sans conteste l’un des plus acteurs français du moment, est lui aussi tout prêt à interpréter le rôle de Willie».

⁶¹⁰ *Id. Ib.*, p.818.

⁶¹¹ *Id. Ib.*

awe of her, perhaps even intimidated by her, but never really felt that her Winnie was his Winnie»⁶¹².

É forçoso lembrar que Beckett soube apreciar a interpretação de Renaud, sem deixar de se mostrar consciente daquilo que nela divergia da Winnie que ele criou, da peça que escreveu e da construção cénica que dirigiu. Essa divergência foi apesar de tudo, bem recebida pelo dramaturgo que admirou o seu trabalho. E contudo, o abismo entre a Winnie criada por Beckett e a representada por Renaud destaca-se quando vemos a interpretação de Billie Whitelaw.

Nos próximos capítulos propomos analisar três espectáculos de *Oh les beaux jours*, encenados por três criadores internacionais emblemáticos para a cena contemporânea: Giorgio Strehler, Frédérick Wiseman e Bob Wilson. Trata-se de encenações que suscitaram algumas polémicas relativamente à noção de fidelidade ao dramaturgo e que propõem novas leituras cénicas e dramáticas do texto de Beckett, rompendo com o modelo de tradição da cena francesa.

4.1.1- *Giorni Felici* de Giorgio Strehler

Em 2006, o Piccolo Teatro di Milano apresenta um dos primeiros espectáculos comemorativos do centenário de Beckett (1906-2006) numa tournée que começou no Théâtre de l'Athénée, no âmbito do ciclo «Un peu d'Italie à l'Athénée» e que prosseguiu por vários países da Europa, inclusive em Portugal, no Festival de Teatro de Almada, em Junho de 2006. Propomos abordar esta encenação através da seguinte metodologia de análise: por um lado, o nosso olhar de espectadora que assistiu a uma das representações realizadas no Théâtre de l'Athénée, por outro a consulta de documentação sobre a história desta encenação mítica que data de 1983 com Giorgio Strehler e que prosseguiu com Carlo Battistoni até nos dar em 2006 o resultado de um trabalho de continuidade⁶¹³.

Giorgio Strehler decide encenar Beckett, a partir de uma conversa com Brecht. Vinte anos passados, em 1983, Strehler cria a sua versão de *Giorni Felici*, onde acaba por se afastar de algumas ideias brechtianas:

⁶¹² Fletcher, John, *About Beckett. The Playwright and the Work*, Londres e Nova Iorque, Faber and Faber, 2003, p.191.

⁶¹³ Cf. Anexos: Imagens 23 e 24.

«Lorsque j'ai mis en scène *Oh les beaux jours*, j'ai souligné, sans ajouter un seul mot au texte, mais par une gestuelle accentuée de l'actrice, la volonté de vivre jusqu'au bout de l'héroïne, Winnie. Cela n'échappa pas à quelques critiques allemands qui s'étonnèrent de l'optimisme dont je revêtais le désespoir de Beckett et qui était à contre-courant des idées reçues. Je reçus quelques lignes de Brecht lui-même me disant qu'il était très curieux et qu'il désirait venir voir le spectacle et toujours, d'une manière ou d'une autre, affirmer la Vie, même si c'est peut-être la pire des conditions possibles»⁶¹⁴.

Na interpretação de Winnie encontramos uma das atrizes mais strehlianas, Giulia Lazarinni cuja carreira nasceu no Piccolo Teatro di Milano como Virginia (*Galilée*), metamorfoseando-se pela mão de Strehler em Ariel (*La Tempesta*), e prosseguindo com outras personagens célebres de Goldoni, Brecht, Genet, entre outros. Na véspera da estreia de *Giorni Felici*, Giulia Lazarini é acometida pelo pânico e ameaça abandonar o Piccolo. A propósito desse episódio, Ugo Ronfani relembra a persistência de Strehler:

«vous ne lui laissez pas de répit. Vous l'obligez à accomplir de terribles tours de force lors des dernières répétitions, vous prétendiez que l'angoisse de Winnie, son obstination à *vivre au-delà de la vie* viennent d'un fleuve irrépressible de mots, sans pauses, sans soupirs ni mélancolie, telle une cuite verbale hystérique. *Fais attention, lui disiez-vous, si tu te tais, tu meurs. Tu ne peux pas t'arrêter, sinon tu coules, tu t'enterres dans le sable, tu es bonne pour le cimetière*»⁶¹⁵.

Strehler escreve uma carta à atriz, encorajando-a e lembrando-lhe a sua missão ao incarnar Winnie, a missão de dar a ver a condição humana, o que ele descreve como «la merveilleuse tragédie d'être en vie dans un monde absurde et incompréhensible, face à l'univers, dont on ignore jusqu'à l'existence»⁶¹⁶.

Se o ponto de partida foi Brecht, o caminho percorrido levou-o a enveredar por outros trilhos. Strehler revela que foi a partir de Beckett que se sentiu pronto a pôr em cena o conflito do Homem com a Vida, com o Fato e com o Divino e Winnie é neste ponto de vista uma personagem trágica: «A la fin de son chemin de connaissance l'homme ne sort pas vaincu, il se dresse au centre du monde en une position de défi, ferme tandis que tout autour de lui se déchaîne un tourbillon de sollicitations qui ne

⁶¹⁴ Strehler, Giorgio, «Beckett et le message dans la bouteille», *La Stampa*, 27 de Dezembro, 1989, na ocasião da morte de Beckett. *Apud* AA.VV, Programa do espectáculo *Giorni Felici*, encenação de Giorgio Strehler, interpretação de Giulia Lazzarini e Franco Sangermano, Théâtre de l'Athénée, Paris, de 5 a 9 de Abril de 2006, p.11.

⁶¹⁵ Cf. Strehler, Giorgio, *Une vie pour le théâtre. Entretiens avec Ugo Ronfani*, trad. de Karin Wackers, Paris, Belfond, 1989, p.151.

⁶¹⁶ *Id.Ib.*

peuvent plus attaquer son obstination à vivre»⁶¹⁷. Strehler mencionou ainda a hipótese de o primeiro e o segundo actos poderem ser ligados e simultaneamente interrompidos através da mímica de *Actes sans paroles*. Esta hipótese revela a intenção de um *crescendo* para o segundo acto – a noção de que a tragédia não pode ser revelada à primeira.

A leitura do encenador italiano remete ainda para o optimismo de Leibniz e Voltaire, no reclamar do «melhor dos mundos possíveis»⁶¹⁸. É nesse sentido que o encenador lê em *Oh les beaux jours*, um texto que cita o deserto e as ruínas surgidos após a bomba atómica e o Homem que se debate a evocar ainda a esperança e a possível sobrevivência:

«je suis surtout frappé par cette affirmation de vie qu'il contient à travers une répétition de gestes, de paroles, d'actions dans un monde arrivé presque à son terme, mais pas encore détruit même s'il est réduit à ses ultimes et presque dérisoires formes de survivance. Un désert battu par une lumière aveuglante, le soleil et les étoiles, la lumière sacrée que l'homme salue avec gratitude sont les instruments d'une loi ancestrale à laquelle l'homme est soumis dès sa naissance»⁶¹⁹.

Nesse optimismo lido por Strehler damos conta de uma Winnie com uma energia desenfreada, num ritmo célere «qui veut parler de façon obsessionnelle pour vaincre le silence»⁶²⁰. Longe ficou a Winnie que conhecíamos em Madeleine Renaud, cúmplice do silêncio que a condena. Segundo o encenador, o que torna o texto absurdo e alucinante é precisamente a ausência de lógica que o intérprete não deve procurar, para que as suas palavras e acções fluam livremente sem causas, sem razões. A Winnie de Strehler encarna um desejo obstinado de continuidade, onde a força dos gestos e palavras se apoia na velocidade e se move no pavor do ponto finito. Na sua leitura, Winnie metaforiza uma forma de esperança e a coragem de resistir.

Carlo Battistoni clarifica esta visão strehliana, explicando que Strehler não podia aceitar o que em Beckett lhe parecia um negativismo absoluto e que de certo modo lhe era estrangeiro. Identificamos essa recusa na encenação, apontada por vários elementos fundadores do optimismo da personagem soterrada, como os efeitos de luzes na tela escura a representarem estrelas. O episódio que deu origem a este detalhe do cenário

⁶¹⁷ Strehler, Giorgio, «Beckett ou le triomphe de la vie. Notes de mise en scène à propos de *Oh les beaux jours*» in AA.VV, *Revue d'Esthétique Hors Série*, Paris, Jean Michel Place, 1990, p.215.

⁶¹⁸ *Id.Ib*

⁶¹⁹ *Id.Ib.*, p.213.

⁶²⁰ *Id.Ib.*

testemunha uma vez mais o entusiasmo de Strehler, defendendo o lado onírico da peça, devolvendo vida ao espaço desértico de Beckett. As estrelas de Winnie foram criadas durante um ensaio, em que o encenador se impôs qual alquimista disposto a transformar o desespero em coragem. Perante a insegurança que Giulia Lazarinni manifestava na primeira fase do trabalho, Strehler decidiu criar as luzes que passaram a caracterizar esta encenação, com o intuito de fortalecer o lado heróico da personagem e ao mesmo tempo encorajar a actriz, num gesto de generosidade que se tornou lendário, como relata Carlo Battistoni:

«Je me souviens qu'une fois, lors d'une répétition [...] j'ai vu Giorgio s'interrompre pour marcher vers elle et lui sussurrer quelque chose à l'oreille. Il lui avait dit, Giulia me le confia par la suite, que derrière ses épaules brillaient les étoiles qu'il avait inventées pour elle, pour illuminer le ciel sombre de la nuit de Winnie : une note d'espoir»⁶²¹.

Strehler procurou um sentido para o espaço cénico, conjugando vários elementos, com o intuito de criar um cenário que correspondesse à dimensão poética da personagem e à forma como ela convoca os objectos:

«Nous avons pensé à une surface de matière plastique qui tous les jours est retravaillé, sculptée, recouverte de vagues, de dunes, de poussière. Pendant quelques temps nous tentons d'en interrompre l'uniformité avec des objets et des silhouettes... Il faut des étoiles lointaines et indifférentes... Un petit soleil méchant, mais le désert se transforme alors en banquise et nous savons parfaitement, Frigerio et moi, que ce n'est pas la solution. Nous redoublons les expériences... nous avons conscience que les éléments du décor doivent devenir un protagoniste poétique comme la boue du *Roi Lear*, comme la plage et la mer de *La Tempête*»⁶²².

Desse longo caminho chegou-se por fim ao cenário glacial que contrasta com o fundo escuro, de acordo com a antítese que se representa no texto, do optimismo humano perante a fatalidade, na parábola do homem em luta com a vida, com o mundo, com a divindade:

«La grandeur et l'humanité de Beckett ne sont pas dans la négation de la vie et de l'homme mais dans la persistance d'un appel à ne pas se laisser détruire. Une fois créée, l'homme ne peut être anéanti. Quand tout disparaît autour de

⁶²¹ Battistoni, Carlo, «Derrière Winnie... les étoiles», in AA.VV, Programa do espectáculo *Giorni Felici*, encenação de Giorgio Strehler, interpretação de Giulia Lazzarini e Franco Sangermano, Théâtre de l'Athénée, Paris, de 5 a 9 de Abril de 2006, p.6.

⁶²² Strehler, Giorgio, «Beckett ou le triomphe de la vie. Notes de mise en scène à propos de *Oh les beaux jours*» in AA.VV, *Revue d'Esthétique Hors Série*, Paris, Jean Michel Place, 1990, p.214.

lui, son histoire, sa mémoire, sa pensée demeurent. Chaque homme, chaque chose reviennent cycliquement à leur propre place, renaissent de leurs cendres. Beckett n'est pas une voix qui résonne dans le désert. Il cherche des échos dans tous les coins du monde où existent une capacité et une volonté de vivre»⁶²³.

O cenário vulcânico de Blin, o deserto lamacento de Brook e as dunas montanhosas que reconhecemos na maioria das representações (inclusive nas que Beckett dirigiu no Royal Court Theatre e no Schiller Theater) são renovadas por Strehler e transformam-se nesta criação, tornando-se numa extensão plana e alba de areia glacial. Reconhecemos alguns traços da imagem apocalíptica dantesca neste cenário de Strehler. No nono anel do *Inferno*, Dante encontra almas enterradas no gelo⁶²⁴ do rio Cocito⁶²⁵.

O mundo mineral que Beckett evocava na poesia escrita na Irlanda e que transpôs para o palco (elementos como a areia de Winnie, a pedra de Estragon e as pedras de *Dis Joe*) vê-se então metamorfoseado neste cenário. Arnaud Beaujeu refere-se ao mundo mineral de *Oh les beaux jours*, apontando para a presença de uma «Mise en poussière de la matière; la métamorphose du désert qui engloutit chaque chose»⁶²⁶. A areia, mineral de mutação célere, é ainda símbolo do que em Winnie surge como matéria instável. De acordo com a comparação que Beckett estabeleceu, ao defini-la como um pássaro que deseja flutuar até ao azul, ela é espírito do ar e prisioneira da terra. Foi possivelmente nesse sentido que o dramaturgo, durante as encenações para o Schiller, lembrou à atriz alemã Eva Katharina Schultz que «o destino de Winnie é mais patético porque este ser etéreo é devorado pela terra»⁶²⁷.

Nesta encenação de Giorgio Strehler, o falar incessante em contraponto com a ideia de imobilidade é interpretado como uma imagem do optimismo da personagem, na sua luta contra um ponto final, procurando fugir à própria morte no momento do apocalipse. Nesse sentido, o ritmo discursivo e o gesto são acelerados em função desta leitura. Deste modo, encontramos uma Winnie mais cómica que se aproxima da representação de Billie Whitelaw, afastando-se da interpretação de Madeleine Renaud. Por outro lado, o

⁶²³ *Id.Ib.* p.215.

⁶²⁴ Cf. Allighieri, Dante, *A Divina Comédia*, edição bilingue com tradução e notas de Vasco Graça Moura, Venda Nova, Bertrand, 1997, pp. 286-287: *Inferno* XXXII, 33-36: «livide, insin là dove appar vergogna/eran l'ombre dolenti ne la ghiaccia./mettendo i denti in nota di cigogna»; «lívidas até onde vem vergonha,/ as almas lastimosas lá gelavam,/ batendo aos dentes notas de cegonha».

⁶²⁵ Rio infernal gelado.

⁶²⁶ Cf. comunicação de Arnaud Beaujeu, «Vers le presque rien de la matière», Colóquio «Beckett et la trace» - Lille 3, de 9 a 11 Novembro de 2006.

⁶²⁷ Rosa, Armando Nascimento, 2000, *op. cit.*, p. 38.

encenador procurou renovar o cenário de acordo com essa ideia de optimismo, repensando o sentido poético e simbólico do texto. No nosso entender, a recriação de Strehler, longe de trair a leitura da peça, assenta sobre um olhar dramatúrgico que apesar de propor novas interpretações vai ao encontro das intenções do autor, proporcionando-nos uma abordagem importante da dimensão simbólica, poética e filosófica da obra.

4.1.2 *Oh les beaux jours* de Frederick Wiseman

Basta-nos reparar na temática de *Titicut Follies* para perceber o que liga Wiseman a Beckett. Ambos escolheram contemplar as mesmas margens da humanidade. O documentário de Wiseman mostra-nos um hospital-prisão em Bridgewater (Massachusetts) que acolhe reclusos doentes mentais. O que nos lembra que uma das moradas de Beckett em Paris tinha uma janela com vista para um hospital psiquiátrico e outra para uma prisão. O dramaturgo dizia a esse propósito, «j'ai tout ce qu'il me faut pour écrire». Não nos surpreendemos então quando Wiseman nos fala daquilo que inspira o seu cinema documentário: «Je crois que ma formation principale vient de la littérature, vient des livres. Je crois que *En attendant Godot* a eu sans doute plus d'impact sur moi que *Le Cuirassé Potemkine*»⁶²⁸. Wiseman criou aquilo que os críticos franceses chamaram «cinéma-vérité» e Beckett pôs a nu a impotência de uma Humanidade condenada ao cenário do absurdo, à ressaca e às ruínas da Segunda Grande Guerra. Ambos partilham uma perplexidade lúcida no olhar sobre o mundo: «Je n'ai jamais trouvé une explication idéologique qui rende compte adéquatement de l'étrangeté du monde et du fait d'être conscient»⁶²⁹. Por outro lado, se Beckett soube dar conta da dificuldade em comunicar no esgotamento da linguagem, do sentido das palavras articuladas com o gesto e o silêncio, no «cinéma-vérité» encontramos um eco das mesmas preocupações: «Que signifie le vocabulaire des gens, quelle est l'importance du ton, des changements de ton, les silences, les interruptions, les associations verbales, le mouvement des yeux, des mains, des jambes?»⁶³⁰.

Deste encontro inevitável surge o espectáculo *Oh les beaux jours* levado à cena no Théâtre du Vieux Colombier da Comédie Française, durante o Festival Paris-

⁶²⁸ Wiseman, Frederick *apud* Pilard, Philippe, «Un cinéaste nommé Frederick Wiseman» *Intégrale Frederick Wiseman*, Paris, La Cinémathèque Française, de 1/11 a 26/11/2006.

⁶²⁹ *Id.Ib.*

⁶³⁰ *Id.Ib.*

Beckett⁶³¹. Trata-se de uma encenação que levantou alguma polémica, a começar pela escolha de Catherine Samie para o papel de Winnie.

A encenação de Wiseman propõe entre outras mudanças cénicas, um cenário que transforma o montículo de areia, em que Winnie está enterrada, numa pirâmide. Abandonaram-se também os tons vulcânicos que se renovaram em dunas de areia. Logo no início do primeiro acto, somos surpreendidos por um ruído electrónico, no lugar do velho despertador. Não mais o som clássico a que as representações de *Oh les beaux jours* nos habituaram. Ao invés disso, um som estridente marca a hora de despertar e de recolher. Numa entrevista com o encenador, Wiseman explicou-nos a sua interpretação e escolhas cénicas: «J'ai gardé que le bleu du décor dans les indications de Beckett. L'idée de montagne tue la métaphore : Winnie – Air ; Willie – Terre»⁶³². Para esclarecer o som electrónico do despertador, Wiseman conta que procurava um sinal de chamada de atenção, de agressão, quando se lembrou de recorrer ao registo do sinal para aviso de bomba atómica da rádio americana. E prossegue, a propósito da interpretação de Catherine Samie, afirmando que o contexto se torna mais trágico com uma mulher mais velha.

A pirâmide dá a imagem de saia em tule no primeiro acto, onde Winnie está enterrada até à cintura. Mais uma vez para ir ao encontro da metáfora Winnie - Ar; Willie – Terra: «L'idée de la jupe selon les costumes du XVIIIe siècle et le décor sont conçus en rapport à cette relation»⁶³³. Os degraus da pirâmide aumentam no segundo acto, quando Winnie fica enterrada até ao pescoço. São degraus concêntricos que evocam os anéis dantescos do *Inferno*⁶³⁴. O público que esperava descer o olhar à medida que Winnie fosse desaparecendo areia adentro no seu montículo, traço comum de quase todas as encenações francesas, é surpreendido com esta Winnie que é signo do Ar e que nos olha do alto da pirâmide e cada vez mais alto, até ser engolida pela areia que sobe.

Nesta versão encontramos outras modificações interessantes relativamente ao guarda-roupa e aos acessórios. Não vemos mais no guarda-roupa de Winnie, os tons rosa pálido com que Madeleine Renaud nos familiarizou. Renunciando claramente ao *vieux*

⁶³¹ Cf. Anexos: Imagens 25 e 26.

⁶³² Entrevista a Frederick Wiseman, em Paris, a 29 de Novembro de 2006.

⁶³³ *Id.Ib.*

⁶³⁴ Cf. Frederick Wiseman in Assouline, Pierre, «Beckett a encore des beaux jours» http://passouline.blog.lemonde.fr/2005/11/30/2005_11_beckett_a_encor (blogue do jornal *Le Monde* organizado por Pierre Assouline): «Il est fait de cercles concentriques pour rappeler les cercles de l'Enfer de Dante».

style, o chapéu é uma coroa em rede metálica e o vestido (que vemos apenas da cintura para cima, até ao momento final dos agradecimentos) é vermelho e branco, com traços abstractos e ombros nus. Foi também abandonada a ruptura entre o gag do primeiro acto e a dimensão trágica do segundo (muito clara na versão de Giorgio Strehler, interpretada por Giulia Lazzarini e na encenação do próprio Beckett no Royal Court Theatre, interpretada por Billie Whitelaw). O trágico está sempre presente; mesmo quando o gag nos impele ao riso, não conseguimos esboçar mais do que um sorriso envergonhado, já a adivinhar que aqueles degraus da pirâmide vão aumentar. O tom, o gesto e o ritmo de Catherine Samie não nos permitem esquecer a previsão daquele corpo enterrado, não mais afundado, mas engolido pela areia.

Há algo de muito verdadeiro nesta metáfora de Wiseman e muito de acordo com a visão de Beckett, apesar das diferenças de escolha cénica: «Dans sa propre mise en scène Beckett a insisté sur le fait que Winnie est un *être interrompu*, une femme-enfant qui saute d'un sujet à un autre. Elle est *comme un oiseau*, dit-il, *avec du pétrole sur les plumes*»⁶³⁵. Esta Winnie suspensa no ar que acorda e adormece de acordo com o som da era atómica é bem o retrato do absurdo filosófico beckettiano que Adorno descreveu a propósito de *Fin de partie*:

«Après la Seconde Guerre mondiale tout est détruit [...] On escompte la fin du monde comme si elle allait de soi. Toute pièce de théâtre qui prétendrait traiter de l'ère atomique serait sa propre dérision, ne serait-ce que parce que sa fable rassurante minimiserait l'horreur historique de l'anonymat en la faisant passer dans des caractères et des actions humaines, et qu'elle serait peut-être même bouche bée d'étonnement devant les grands de ce monde qui décident s'il faut appuyer sur le bouton. [...] [Beckett] prolonge la ligne de fuite de la liquidation du sujet jusqu'au point où il se recroqueville en un 'ça' dont l'abstraction, la perte de toute qualité, pousse littéralement *ad absurdum* l'abstraction ontologique [...]»⁶³⁶.

A imobilidade de Winnie é a metáfora de uma personagem que se funde na incoerência do mundo, manifestando a sua desordem na acção e na palavra, representando o drama do homem moderno perante a impossibilidade de comunicar. E é essa representação do corpo imóvel que exhibe a dor, a fragilidade e a própria decomposição que leva Wiseman a atribuir-lhe o sentido de radiografia:

⁶³⁵ AA.VV., Programa Festival Paris-Beckett 2006-2007, p.14.

⁶³⁶ Adorno, Theodor, «Pour comprendre *Fin de partie*» in *Notes sur la littérature*, trad. de Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1999, pp.205-207.

«*Oh les beaux jours* est une radiographie de notre manière de vivre, de penser, de sentir. Comme toutes les radiographies, cette pièce triste, drôle et tragique à la fois, ne prescrit pas de remède, mais décrit, sans illusions, ce qui est, pour ceux qui veulent savoir. [...] Plus j'avance le travail, plus j'avance dans ma compréhension du texte, plus j'ai l'impression que ces gens-là – Winnie et Willie – sont bien réels et que je les connais»⁶³⁷.

Wiseman ao propor uma nova leitura de *Oh les beaux jours*, sem deixar de escutar atentamente as palavras e os silêncios do autor, revela neste espectáculo o que Bernard Dort chamou de «État d'esprit dramaturgique»: «Plutôt que de travail dramaturgique parlerai-je d'état d'esprit dramaturgique. C'est-à-dire, d'une certaine attention aux modalités du passage du texte à la scène. D'une réflexion sur ses virtualités. [...] J'entends la dramaturgie non comme une science du théâtre mais comme une conscience et une pratique. [...] Elle est décision de sens»⁶³⁸. Segundo esta reflexão de Dort, a mutação de um texto em espectáculo implica deixar de tratar o texto dramático como qualquer outro texto literário, privilegiar a noção de representação teatral, tratá-la como um objecto autónomo e pensar nas diferentes possibilidades e modalidades desse percurso. No nosso ponto de vista, a continuidade do teatro de Beckett prende-se com esta noção de passagem cénica, de processo dramaturgico.

4.1.3- *Oh les beaux jours* de Bob Wilson

Quatro anos após a apresentação de *Giorni Felici*, no âmbito do centenário de Beckett, com a emblemática encenação de Giorgio Strehler, o Théâtre de l'Athénée integrou como primeiro espectáculo da temporada 2010-2011, a recriação de *Oh les beaux jours* por Bob Wilson⁶³⁹. O encenador americano explica numa entrevista dada ao jornal *Les Echos* que até ao momento não tinha posto Beckett em cena por considerar a sua dramaturgia demasiado próxima do seu trabalho: «Parce qu'il est, par certains côtés, trop proche de mon travail, explique-t-il. Mais aujourd'hui, trente-cinq ans après, j'ai décidé de relever le défi et de me lancer»⁶⁴⁰. De facto, damos conta de uma cumplicidade entre o texto e as opções cénicas e como afirma Philippe Chevilley «Ce qui frappe

⁶³⁷ Wiseman, Frederick *apud* AA.VV, Programa do espectáculo *Oh les beaux jours*, encenação de Frederick Wiseman, interpretação de Catherine Samie e Frederick Wiseman, Théâtre du Vieux Colombier de la Comédie Française, Paris, de 26 de Outubro a 4 de Novembro de 2006.

⁶³⁸ Dort, Bernard, «L'état d'esprit dramaturgique», in *Théâtre/Public*, n°67 – «Dramaturgie», Jan.-Fev. 1986. pp.8-9.

⁶³⁹ Cf. Anexos: Imagens 27 e 28.

⁶⁴⁰ Cf. Chevilley, Philippe, «Bob rencontre Samuel» in *Les Echos*, 27 de Setembro de 2010.

d'emblée, c'est l'évidence du projet : Bob Wilson n'a pas besoin de varier son style, de réévaluer ses codes - on dirait qu'il les a inventés pour le théâtre de Beckett»⁶⁴¹.

No início do espectáculo um lençol branco cobre a quarta parede em fole, movido pelo vento, acabando por esvoaçar e cair, acompanhado de ruídos fantasmagóricos e estridentes. Winnie é interpretada por Adriana Asti, atriz italiana que trabalhou em diversos momentos com Visconti, Strehler e Ronconi. Bob Wilson criou uma Winnie clownesca com efeitos de som que aumentam o carácter cómico da personagem:

«Bob Wilson a conçu un véritable oratorio contemporain - entre la voix de Winnie, les borborygmes de Willie, les objets qui tombent, les grognements, chuintements, chuchotements... Il oblige le public à dépasser le sens du texte pour se concentrer sur la musique des mots, la répétition des gestes, des rites - brosses à dents, miroir, revolver, sortis du sac jour après jour...»⁶⁴².

Nesta versão foi criado um cenário apocalíptico, através da imagem do asfalto em erupção, apresentando-nos uma auto-estrada em penhasco depois de um terramoto. A imagem do deserto é então renovada nesta leitura de Wilson por uma paisagem de escombros. Os objectos são negros, confundindo-se com os penhascos, onde Winnie surge enterrada. Philippe Chevilley caracteriza o cenário de Wilson e os efeitos de som, destacando a intensidade da imagem apocalíptica e o facto de os ruídos ampliados contribuírem para a tragicidade do falar incessante da personagem:

«Le vélum savamment éclairé de soleil et de lune, de jour aveuglant et de nuit bleue, compose un ciel immense et métaphysique, qui résume toutes les joies et les peurs de l'homme. La montagne d'asphalte noire dans laquelle Winnie et son mari Willie (Giovanni Battista Storti) sont ensevelis a des airs de volcan éteint, de gratte-ciel effondré, de tombeau d'apocalypse. Les voix sonorisées créent un décalage constant qui rend la logorrhée faussement enthousiaste de Winnie encore plus dérisoire et dérangeante»⁶⁴³.

A Winnie interpretada por Adriana Asti assume que se aborrece perante o tédio dos gestos idênticos que ela ridiculariza com ruídos ampliados. Nesta versão, a personagem abandona a atitude inocente e ingénua, a que nos habituámos noutras encenações. O seu gesto e tom discursivo manifestam a consciência da derrota. Mais do que afirmar a possibilidade de um dia feliz, a Winnie dirigida por Bob Wilson não nos deixa esquecer que será o seu último dia. Tal mudança na dimensão psicológica da

⁶⁴¹ *Id.Ib.*

⁶⁴² *Id.Ib.*

⁶⁴³ Chevilley, Philippe, *op.cit.*

personagem manifesta-se no tom irónico com que afirma «Oh le beau jour qu'il sera encore» acompanhado do desdém com que se dirige a Willie. Winnie não se mostra particularmente entusiasmada quando Willie lhe responde. Nesta encenação, os ruídos de Willie são ampliados e Winnie reage com repúdio.

Num encontro com a equipa artística no fim da representação no Théâtre de l'Athénée, Adriana Asti afirmou que «Nous sommes toutes des Winnies et des Willies. C'est l'histoire de tous les couples. C'est la vérité»⁶⁴⁴. Nesse encontro a actriz explicou que a utilização do microfone para ampliar o som foi uma opção de Wilson para evitar o tom declamativo. Adriana Asti sublinhou ainda que esta opção a ajudou a entrar no universo criado pelo encenador: «L'utilisation du micro aide à ne pas déclamer, à être dans son monde. Il a crée un monde magique avec ses lumières, ses coups de foudre»⁶⁴⁵.

Philippe Chevilley descreve a situação dramática desta obra como a história do último casal da humanidade e salienta o modo como o cenário e a encenação de Bob Wilson destaca a efemeridade e a beleza desse último instante:

«Winnie et Willie forment un couple de fin du monde héroïque et pathétique, dopé à l'ivresse des mots d'un passé rêvé. Bob Wilson s'autorise quelques images magnifiques. Comme l'apparition de ce paysage bucolique, jardin d'Eden naïf et poignant, dans la première partie du spectacle, et le déclenchement d'un saisissant orage de néons dans la seconde partie. Ce qu'il reste de la beauté des jours est résumé en deux flashes sur la scène du théâtre»⁶⁴⁶.

Numa entrevista com Armelle Heliot, Bob Wilson explica os motivos que o levaram a optar pela versão francesa: «J'ai choisi cette version à cause de la musicalité du langage. Beckett avait d'abord écrit *Happy Days* en anglais, mais, comme il le fit souvent, il traduisit son texte. Et il est un écrivain qui a su trouver la musicalité du français»⁶⁴⁷. O sotaque italiano da actriz contribui por um lado para a comicidade do espectáculo e por outro serve as ideias de desconstrução da linguagem e de deterritorialização caras ao universo do dramaturgo. O falar incessante ilustra a ineficácia da comunicação e a vacuidade das palavras em contraponto com a situação de imobilidade e de impotência perante a morte que se aproxima. Na recriação de Bob

⁶⁴⁴ O encontro com a equipa artística decorreu a 28 de Setembro de 2010.

⁶⁴⁵ *Id.Ib.*

⁶⁴⁶ Chevilley, Philippe, *op.cit.*

⁶⁴⁷ Bob Wilson entrevistado por Armelle Heliot: Heliot, Armelle, «Robert Wilson dans les pas de Beckett» in *Le Figaro*, 21 de Setembro de 2010.

Wilson, Winnie surge mais imóvel que nunca, pois o montículo de areia que a enterrava até à cintura é aqui transformado em penhascos que apenas lhe deixam livres os braços e a cabeça durante o primeiro acto. Esta opção cénica resulta num acentuar da comicidade da actriz que concentra todos os gestos nos braços e nas mãos com um ritmo mecânico e na expressão e caracterização do rosto extremamente plástica e clownesca.

A recriação de Wilson inscreve na obra de Beckett a ambiguidade. O cenário apocalíptico da explosão do asfalto pode também conduzir a novas interpretações para o destino de Winnie. No programa do espectáculo põe-se a hipótese de poder surgir mais uma explosão da terra que venha libertar a personagem: «La terre va-t-elle enterrer Winnie ou exploser pour la laisser sortir?»⁶⁴⁸.

Trata-se de uma encenação que concretiza o encontro de dois caminhos de grande cumplicidade estética. De facto, os princípios cénicos de Wilson, longe de contrariarem a dramaturgia de Beckett, manifestam uma grande proximidade com a obra do autor. No entanto, a noção de fidelidade é declinada em detrimento de uma proposta cénica inovadora. Mais do que seguir o dramaturgo, o encenador procurou criar um diálogo com a sua obra para a transpor para o palco, tendo em conta um conjunto de elementos cénicos que lhe importou ponderar, além da matéria-prima do texto: «L'auteur est l'un des éléments constitutifs d'un théâtre accompli. Mais les scénographes, les chorégraphes, les comédiens, les concepteurs de lumières, ceux du son, les costumiers ; tous ceux qui œuvrent sur un plateau sont à mes yeux également importants»⁶⁴⁹.

No estudo das encenações mais recentes de Beckett concentrámo-nos nos textos *Oh les beaux jours* e *En attendant Godot* que constituem as peças mais recriadas, onde o tema do falar incessante em contraponto com a situação de imobilidade é explorado na fase inicial da sua obra dramática. Para a peça *Oh les beaux jours*, escolhemos um conjunto de espectáculos que contam com os nomes de três encenadores emblemáticos da cena contemporânea: Giorgio Strehler, Frederick Wiseman e Bob Wilson. Na versão de Strehler foi realçado o facto de se tratar de uma leitura, onde o lado optimista da personagem é explorado, através de um cenário de areia glacial acompanhado de um céu povoado de estrelas que acentuam o onirismo da peça. Com Frederick Wiseman, Winnie

⁶⁴⁸ Cf. AA.VV, Programa do espectáculo *Oh les beaux jours*, encenação de Bob Wilson, interpretação de Adriana Asti e Giovanni Battista Storti, Théâtre de l'Athénée, Paris, de 23 de Setembro a 9 de Outubro de 2010.

⁶⁴⁹ Heliot, Armelle, *op. cit.*

surge associada à simbologia da pirâmide, numa versão onde é acentuada a tragicidade da personagem. Por sua vez, Bob Wilson inspirou-se na ideia de um asfalto em erupção após um terramoto e apresentou-nos uma Winnie mais clownesca e plástica, onde a dimensão psicológica da personagem é renovada com um tom irónico que rompe com o modelo de patetismo e ingenuidade de outras encenações.

4.2- *En attendant Godot*

A entrada de *Godot* em cena começa a 5 de Janeiro de 1953, no Théâtre de Babylone. Roger Blin foi o primeiro encenador da peça que se tornou emblema do teatro contemporâneo e conta que foi graças a Strindberg que travou conhecimento com a obra de Beckett, em 1949 quando encenava a *Sonata dos Espectros* no Théâtre Gaîté Montparnasse. Apesar do pouco sucesso que apresentava o espectáculo, Beckett, que era grande apreciador de Strindberg, assiste duas vezes à peça, manifestando um grande entusiasmo. Pouco tempo depois, Blin recebe a visita de Suzanne Beckett com o manuscrito de *En attendant Godot*⁶⁵⁰. O resultado deste encontro é sobejamente conhecido: após o êxito das primeiras representações no Théâtre Babylone em 1953, o espectáculo prossegue em 1956 no Théâtre Hébertot e em 1961 no Théâtre de l'Odéon. Rapidamente a peça é traduzida em 20 línguas e representada em 30 países diferentes.

A partir destas primeiras encenações houve um longo percurso de criação cénica que se desfiou. Quando em 1979, Otomar Krejca põe em cena *En attendant Godot* na «Cour d'honneur» do Festival d'Avignon, assiste-se a uma mudança do rumo do texto e das suas representações. A leitura de Krejca tornou o texto revitalizado, perturbando o sistema estereotipado das representações de *Godot*. Foi a partir desse momento que surgiram outras formas de representar Beckett.

Dentro das leituras francesas mais audaciosas destacamos as de Joël Jouanneau e Philippe Adrien. Joël Jouanneau põe *Godot* em cena em 1991, no Théâtre Nanterre-Amandiers. O encenador viu entre outros aspectos, a imagem dos chapéus de coco desactualizada para a intenção fundamental do espectáculo que consistiu em restituir a imagem do ser humano excluído da sociedade, nos anos 90 em França: «Les clochards actuels ne sont pas ceux d'il y a trente ans. On est loin du brave clodo satisfait de sa

⁶⁵⁰ Mèlèse, Pierre, *Samuel Beckett*, Paris, Seghers, 1966, p.145. Cf.testemunho de Roger Blin, a 28 de Abril de 1965: «Beckett avait sans doute jugé ce que j'avais fait pour Strindberg me rendait capable de le comprendre et de le jouer».

marginalisation, qui représentait une sorte de choix existentiel. Les exclus d'aujourd'hui sont à bout de souffle, à bout des droits»⁶⁵¹. Vladimir e Estragon são caracterizados como dois desempregados num cenário industrial, a árvore torna-se um transformador eléctrico e a estrada é transformada num terreno baldio da periferia parisiense.

Em 1993, Philippe Adrien explora novas pistas e procura renovar a peça, em cena durante dois anos no Théâtre de la Tempête. Um dos traços mais marcantes da sua leitura transparece na relação de Didi e Gogo que surge neste espectáculo como uma história de amor: «C'est devenu ce que c'était: une histoire de couple, avec quelque part un homme et une femme – ce que tout le monde avait déjà pensé, mais de façon voilé»⁶⁵². Além deste traço, a própria dimensão de cada personagem vê-se aqui inovada. Vladimir é nesta representação um antigo boxeur «qui continue à boxer dans le vide, et se souvient de ses anciens k.o. pour comprendre la souffrance d'Estragon»⁶⁵³. Estas representações afirmaram uma perspectiva de renovação cénica, desbloqueando o paradigma da encenação de Roger Blin.

Propomos analisar dois espectáculos de *En attendant Godot*, que nos parecem reunir opções cénicas de grande interesse para o repensar dramaturgicamente desta obra. Trata-se da encenação de Bernard Sobel no Théâtre des Gennevilliers em 2002 e da encenação de René Chéneaux representada durante o ano de 2007 em diversos teatros da região parisiense e no Festival Off d'Avignon, criada no âmbito do centenário do autor.

4.2.1- *En attendant Godot* de Bernard Sobel

A 4 de Maio de 2002, num artigo publicado no jornal *Le Monde*, intitulado «L'Isoloir», Bernard Sobel, que preparava nesse momento a encenação de *En attendant Godot* no Théâtre de Gennevilliers⁶⁵⁴, apresentou a sua visão acerca da missão do teatro como serviço público que ele caracteriza como «la volonté de considérer les pratiques artistiques comme des outils du savoir, nécessaires là où les populations étaient les plus désavantagées»⁶⁵⁵. A reflexão de Bernard Sobel revela ainda os princípios fundadores da

⁶⁵¹ Mével, Yann «Joël Jouanneau metteur en scène de Beckett» in Clément, Bruno, *After Beckett = D'après Beckett*, Rodopi, Amsterdam, 2004, p.207.

⁶⁵² Adrien, Philippe, «Un écrivain post-atomique», *Magazine littéraire. Beckett raconté par les siens* n°372, Paris, Janeiro de 1999, p.46.

⁶⁵³ Satgé, Alain, *Samuel Beckett. En attendant Godot*, PUF, Paris, 1999, p.111.

⁶⁵⁴ Cf. Anexos: Imagem 29.

⁶⁵⁵ Sobel, Bernard, «L'isoloir» in *Le Monde*, 4 de Maio de 2002.

sua criação cénica para *En attendant Godot*. Através deste artigo damos conta da sua convicção em criar um impacto social com o teatro de Beckett⁶⁵⁶ e da urgência de o fazer num espaço suburbano, onde a filosofia da peça não só se mostra adequada, como surge enquanto reflexo das suas problemáticas:

«La banlieue est l'endroit où se concrétisent avec une violence totale et sans aucun atterroissement, les bouleversements de la société. [...] La pratique artistique représente alors l'un des outils de la confrontation à ce réel mouvant. Il n'y a pas d'endroits plus pertinents où jouer aujourd'hui *En attendant Godot*, que les banlieues, dont les habitants sont les premières victimes de la machine sociale [...] Plus que nulle part ailleurs, c'est dans les banlieues qu'il y a nécessité de développer la pensée»⁶⁵⁷.

A leitura de Sobel sobre *En attendant Godot* relaciona o texto de Beckett com diversas referências como as farsas medievais, as fábulas de Jonathan Swift, Molière, Laurel e Hardy. Sobel não deixa de reflectir ainda sobre a dimensão filosófica da obra do dramaturgo:

«Brûler le moi pour ne parler que du tu, qui n'est fait que de moi... Autrement dit s'inscrire dans le droit fil d'une pensée occidentale marquée par la figure du Christ. C'est un concentré de toute la philosophie occidentale, [...] [cette pièce] parle du scandale qu'est la vie, mais elle nous apprend à aimer la vie pourtant et à endosser ensemble la souffrance comme l'espérance»⁶⁵⁸.

No fundo do palco impõe-se uma tela onde se vê uma esfera com constelações. As cores e as imagens vão-se alterando ao longo do espectáculo, no primeiro acto, o vermelho, no segundo acto, o fundo negro. A árvore nasce num fosso, no centro do palco, de onde surgem como raízes dois grandes ponteiros de relógio suspensos na horizontal, movendo-se ao longo da representação. A árvore aqui estilizada divide-se em dois ramos a desembocarem na tela das constelações. Um é raio vindo do fosso, outro é seta que emerge na tela a cruzar com o raio principal.

Como sugeriu Jean-Pierre Léonardini⁶⁵⁹, evoca-se neste cenário «le silence des espaces infinis qui effrayait Pascal ou le projet cosmique d'un grand architecte de l'univers, avec dans ce rond changeant au mur du fond ; territoire de constellations

⁶⁵⁶ Note-se que Bernard Sobel, já havia posto em cena Beckett, 20 anos antes no Festival d'Avignon em 1980, com as peças *Va et vient* e *Pas*.

⁶⁵⁷ Sobel, Bernard, «L'isoloir» in *Le Monde*, 4 de Maio de 2002.

⁶⁵⁸ Bernard Sobel *apud* Héliot, Armelle, « Bernard Sobel, aimer la vie » in *Le Figaro*, 30 de Setembro de 2002.

⁶⁵⁹ Léonardini, Jean-Pierre, « Après la chute, Brecht n'attends plus Godot » in *L'Humanité*, 21 de Outubro de 2002.

lointaines ou d'infinitésimales bactéries grossies au microscope électronique... On attend ici Godot à une heure immémoriale et scientifique à la fois»⁶⁶⁰. Frédéric Ferney define este cenário como «une capsule zodiacale et cosmique. Un astre inca, un disque verruqueux, une enclume qui rougeoie dans les confins. Une planète inconnue, ni soleil, ni lune, qui irradie la terre [...] Une divinité nocive et muette. Un sinistre présage. Est-ce un Minotaure dans le ciel ?»⁶⁶¹. Para Véronique Hotte, a encenação de Bernard Sobel com o seu «cosmos aveugle, ses étoiles dans la nuit, ses jeux de cache-cache entre lune et soleil», anuncia-se como um novo olhar perante a força do mito⁶⁶². Refere-se ainda ao cenário inovador de Lucio Fanti, considerando que dele destila uma angústia implacável vinda do centro do palco, epicentro do abismo.

Michel Cournot vê neste cenário criado por Lucio Fanti uma ilustração da concepção temporal do universo beckettiano relacionada com a situação de espera do ser humano, exposto na sua fragilidade, face à lógica própria do universo no seu cosmos, a um sistema que lhe escapa:

«Tout ce passe comme si ce Godot [...] n'était personne. Etait ce soir ou demain [...]. N'était que l'idée du Temps [...]. Le très beau décor de Lucio Fanti [...] est une machine cosmogonique, les astres évoluent, se cache ou se découvrent, Vladimir enjambe un levier qui semble étayer une comète, nos deux concept de l'homme conversent dans l'outre-monde, dans l'absolu »⁶⁶³.

No mesmo artigo, Michel Cournot interroga-se sobre as formas possíveis de recriar esta peça de Beckett, concluindo que a leitura de Sobel consegue ir ao encontro das intenções do dramaturgo:

«Cette oeuvre de Samuel Beckett, constamment jouée et rejouée dans le monde entier depuis cinquante ans, qu'en dire encore, qu'en faire encore? Bernard Sobel réussit à éviter tout contre-jour, toute dérivation, quand il est si facile et si couru d'incliner Vladimir et Estragon vers des originalités de société ou de fiction, ou vers des cérébralités»⁶⁶⁴.

A crónica de Jean-Pierre Leonardini parece ir ao encontro deste ponto de vista, chamando a atenção para o facto de a encenação de Sobel articular o respeito pelas

⁶⁶⁰ *Id. Ib.*

⁶⁶¹ Ferney, Frédéric, «Un Minotaure dans le ciel», *Figaro*, 17 octobre 2002.

⁶⁶² Hotte, Véronique, «Des restes de vie intense au bord du gouffre du néant», *La Terrasse*, 2 de Outubro de 2002, p.6.

⁶⁶³ Cournot, Michel, «L'homme selon Beckett, tout simplement » in *Le Monde*, 11 de Outubro de 2002.

⁶⁶⁴ *Id. Ib.*

indicações cénicas do autor, recriando o texto de Beckett com uma forte carga conceptual:

«Ce qui frappe aussitôt, derrière le rideau rouge, c'est le décor de Lucio Fanti, qui n'est pas sans évoquer, non sans que soit respecté l'esprit des indications de l'auteur [...] Ce décor [...] insuffle à la représentation une signification parlante et l'on voit nos deux misérables créatures [...] rejouer come ad vitam aeternam, sur le mode clownesque, la tragi-comédie de l'être au monde après Auschwitz. [...] Cela constitue un acte théâtral puissant, prégnant, d'une forte charge conceptuelle, d'où toute tendresse n'est pas bannie. Sobel parle justement d'une empathie pour l'engance, d'un appel à la vie sous la carapace du désespoir ontologique»⁶⁶⁵.

Por sua vez, Didier Méreuze vê no cenário criado para este espectáculo e na cumplicidade do jogo de actores um espaço para interrogações metafísicas e uma representação da angústia em contraponto com uma lógica universal que impulsiona o ser humano a continuar:

«Attente, solitude, misère du monde, sentiment d'impuissance et de course toujours recommencé. Dans l'espace sombre inventé par Lucio Fanti [...] les interrogations métaphysiques se bousculent sous l'effet du jeu de deux comédiens complices de longue date⁶⁶⁶. [...] Cocasses, grotesques, clownesques. Graves, tragiques, bouleversants. Simplement humains. [...] ils donnent à la banalité apparente des mots et des échanges tout son poids d'anxiété face à l'immensité du cosmos, sans rien faire perdre de l'appétit de vie sans borne. Pendant l'angoisse, l'existence continue»⁶⁶⁷.

Apesar do cenário atípico, o vestuário das personagens é concebido não só de acordo com as indicações de Beckett, mas indo inclusive ao encontro de alguns detalhes criados nas encenações que Beckett acompanhou e dirigiu, como a caracterização de Lucky, com uma cabeleira branca a evocar a crina de um cavalo, o ser antropomórfico, abençoado pela sorte de não compreender. Os elementos consensuais entre Sobel e a tradição beckettiana, entre os quais o vestuário surge como exemplo, são curiosamente os pontos fortes considerados nas críticas negativas que surgiram ao espectáculo. Alain Dreyfus num artigo publicado no quotidiano *Libération* acusa Sobel de «meubler le vide» com um cenário «pesamment symbolique». Porém, na última coluna do artigo

⁶⁶⁵ Léonardini, Jean-Pierre, « Après la chute, Brecht n'attends plus Godot » in *L'Humanité*, 21 de Outubro de 2002.

⁶⁶⁶ Daniel Znyk e Philippe Faure representaram dois anos antes *Laurel et Hardy* de Paul Auster.

⁶⁶⁷ Méreuze, Didier, « En attendant Godot de Beckett » in *La Croix*, 12 de Outubro de 2002.

surge um segundo ponto intitulado «Melon officiel», onde Dreyfus parece suspirar de alívio ao confirmar que «L’approche de Sobel ne manque pas de respect. Vladimir et Estragon [...] portent le melon officiel homologué par les ayants droit de Beckett, et il ne manque pas un bouton de guêtre au costume du dompteur Pozzo [...] ni un soupçon d’hébétude ou de méchanceté butée à sa victime, le bien nommé Lucky»⁶⁶⁸.

A propósito da indumentária de Vladimir e Estragon recordamos novamente a encenação de Joël Jouanneau que considerou a imagem dos chapéus de coco desactualizada:

«Par rapport à la question polémique d’une atteinte à l’universalité de la pièce, je tenais beaucoup à ce que les costumes et le décor parlent des jeunes d’aujourd’hui qui sont sans projet, sans travail, et de la violence, cette condamnation à l’attente, qui leur est faite. Philosophiquement, je ne supporte plus l’image imposée des clowns métaphysiques portant des petits chapeaux ronds et des costumes historiquement datés des lendemains de la dernière guerre. Les costumes et les corps ne sont pas atemporels, ils sont toujours socialisés et historiques»⁶⁶⁹.

De facto, a imagem dos chapéus de coco surge como marco cronológico da peça e corresponde a um símbolo que se afigura desajustado para representar o vagabundo dos dias de hoje. Parece-nos coerente a escolha cénica de Joël Jouanneau, dado as suas intenções dramatúrgicas. Por outro lado, o facto de Bernard Sobel seguir a didascália de Beckett com rigor e manter a imagem dos chapéus de coco adequa-se à sua abordagem cénica, onde a dimensão simbólica e poética do texto são valorizadas. O modo como as didascálias de Beckett são interpretadas ou tidas em conta constitui, no nosso entender, uma opção de cada encenador, de acordo com as suas intenções de recriação do texto.

Como já tivemos oportunidade de mencionar há uma questão que se impõe quando se fala em fidelidade ao texto de Beckett. Não só as intenções do texto foram alteradas durante as encenações de Roger Blin, de acordo com a vontade do autor que colaborou na execução do espectáculo, como o próprio dramaturgo sentiu necessidade de transformar o texto durante a sua concretização teatral. O testemunho das suas notas cénicas manuscritas durante a encenação de Beckett no Schieller Theater é bem a prova da inevitável metamorfose que implica a passagem do texto à cena.

O testemunho de Blin, a propósito das primeiras representações de *Godot*, comprova a imprevisibilidade da construção cénica:

⁶⁶⁸ Dreyfus, Alain, «Un *Godot* pas très finaud», *Libération*, 10 de Outubro de 2002.

⁶⁶⁹ Jouanneau, Joël, « Non pas l’homme mais cet homme » in Trincal, Pierre (dir.), *Théâtre Aujourd’hui* n°3. *L’Univers scénique de Samuel Beckett*, Paris, CNDP, 1994, p.39.

«Il avait bien indiqué dans son texte les mouvements, les temps qu'il désirait, mais ces indications s'adressaient surtout au lecteur; une fois sur le plateau les choses changent»⁶⁷⁰.

A recriação de *En attendant Godot* por Bernard Sobel revela um esforço de reflexão sobre a matéria do texto e uma atenção relativamente às didascálias do dramaturgo. O cenário de Lucio Fanti e os pressupostos do encenador para a concretização cénica do texto de Beckett realçam a carga simbólica e filosófica da peça com um olhar novo. A leitura de Sobel propõe uma versão do texto otimista e poética, onde o falar incessante das personagens e a cumplicidade da sua relação simbiótica surgem como uma nota de esperança perante o tédio e o vazio.

4.2.2- *En attendant Godot* de René Chéneaux

Fundada em 1989, a companhia Kick Théâtre foi constituída por uma equipa de actores integrados na École Internationale Jacques Lescot, onde adquiriram uma formação orientada para as artes circenses. A proposta do encenador René Chéneaux para o espectáculo *En attendant Godot* integrado no Festival Paris Beckett (2006/2007) vem na sequência de uma encenação da *Oresteia*, que motivou a necessidade de trabalhar o cómico e o lado clownesco da performance. Esta intenção anuncia a proximidade ambígua do trágico e do cómico, um oscilar entre a gravidade existencial e a leveza vaudevillesca.

A concepção do espectáculo foi ainda sensível à questão do desdobramento do indivíduo, que antevemos na imagem de cartaz, onde se apresenta o quadro de Egon Schiele «Auto retrato e seu duplo»⁶⁷¹. A arte do clown revelou-se adequada a esta ideia de duplicidade, enquanto sentido filosófico e performativo, tal como se explica nesta passagem do dossier da equipa artística:

«Il y a enfin le clown, il est celui qui entame le plus certainement le mythe de l'unicité et de l'identité, qui joue le plus des possibles le dédoublement. [...] Celui-ci est son propre écho, il est celui qui ne peut jouer qu'en se voyant jouer, qu'en se sachant jouer, il se dédouble en permanence et prend témoin

⁶⁷⁰ Mèlèse, Pierre, 1966, *op.cit.*, pp.146-147.

⁶⁷¹ Cf. Anexos: Imagem 32.

la salle de son dédoublement, de l'écart qu'il y a entre lui et lui-même, du vide qui se crée entre les deux»⁶⁷².

A imagem de duplicidade é representada pelo realçar constante do contraste de personagens, através dos seus diferentes modos de construção e caracterização. Reconhecemos um Gogo mais clownesco e mais ingénuo e um Didi mais taciturno, porque o primeiro não procura compreender e o segundo procura respostas. É uma dicotomia que vai ao encontro daquilo que encontramos na encenação de Otomar Krejca, versão com a qual René Chéneaux sente mais proximidade. Tanto a leitura de Krejca como a de Chéneaux, revelam-nos um Gogo mais jovem e mais leve. Das duas personagens, Gogo é aquele que não se preocupa e que por isso se torna mais cómico.

O contraste desta dicotomia transparece ainda nos figurinos: Vladimir traz uma indumentária que evoca o Pierrot e Estragon apresenta-se mais próximo do palhaço Augusto. É uma oposição que reconhecemos na leitura de Badiou acerca dos pares de personagens que povoam o universo beckettiano, como se confirma na seguinte afirmação:

«Si on a souvent comparé ses duettistes à des clowns, c'est justement que, déjà au cirque on ne se soucie pas de situations ou d'intrigues, d'exposition ou de dénouement, mais d'un inventaire immédiat, fortement physique, des figures extrêmes de la dualité (qui trouve son symbole dans l'opposition de l'Auguste et du clown blanc)»⁶⁷³.

Encontramos na caracterização de Vladimir uma grande sobriedade. Também nesta personagem se abandonou o chapéu do coco e vemos no seu lugar um gorro escuro, de acordo com as cores do vestuário. Calças de fazenda e um blazer abotoado completam o conjunto desta indumentária, reflexo da seriedade da personagem. Esta imagem estabelece, como já se referiu, um contraste com a caracterização extravagante de Estragon, onde se reconhecem cores fortes, como o vermelho e o roxo, o vestuário rasgado e sujo e um chapéu de feltro amolgado a evocar traços do vagabundo clownesco. A importância do vestuário e dos acessórios ligados ao universo do clown é apresentada neste passo do dossier da equipa artística:

⁶⁷² Dossier de imprensa do espectáculo *En attendant Godot*, Compagnie Kick Théâtre, encenação de René Chéneaux, com Rachid Benbouchta, Juan Chocho, Franck Dinot, Guy Lafrance, Théâtre Jean Vilar, Vitry-sur-Scène, de 23 a 26 de Novembro de 2006; Forum Blanc-Mesnil de 21 a 26 de Maio de 2007.

⁶⁷³ Badiou, Alain, *Beckett: l'incroyable désir*, Paris, Hachette, 1995, p.50.

«Les vêtements, les accessoires, les objets occupent une place prépondérante dans l'univers de Beckett. Ce sont évidemment les chapeaux et les chaussures trop petites qui font l'objet d'une véritable attention de la part des personnages et qui sont le prétexte à maintes situations de jeux. Ils renvoient à l'image du clochard de Chaplin et ce n'est pas par hasard: Samuel Beckett s'est abondamment nourri de son œuvre, ainsi que celle de Keaton, de Laurel et Hardy, des Marx Brothers et plus généralement du Music-Hall anglais. Un des partis pris de la mise en scène est de retrouver l'esprit du burlesque anglais proche des codes du cinéma muet»⁶⁷⁴.

A questão da duplicidade é ainda representada através do outro par de personagens que surge na peça, Pozzo e Lucky. A sua construção cénica implicou novamente o revisitar de representações anteriores. De acordo com outras opções dramatúrgicas já observadas, a estrutura destas personagens vai ao encontro da encenação de Krejca, contrariando a opção cénica de Beckett no Schieller Theater. Na versão que o dramaturgo encenou em Berlim, temos um Lucky completamente curvado, com a cabeça tombada que se move com agilidade, mais consciente, mais presente, despertando uma menor estranheza. Nas encenações de Krejca e de Chéneaux voltamos a ter um Lucky de acordo com a primeira versão dirigida por Roger Blin: a cabeça erguida para trás e o olhar lunático perdido e sofredor, movimentando-se com torpor de um modo automático.

Por outro lado, a versão de Chéneaux, ao inverter as características físicas de Pozzo e Lucky (Pozzo é interpretado por um actor alto e magro e Lucky por um actor baixo e forte), materializa a dimensão psicológica de Pozzo, recuperando a leitura que Roger Blin descreve no já referido testemunho: «c'est un maigre qui pleure à l'intérieur d'un gros. C'est lui en effet le plus misérable, c'est une grande gueule, mais c'est tout»⁶⁷⁵. A ideia filosófica de duplicidade que observámos em Didi e Gogo mantém-se assim na construção deste par de personagens, pela ambiguidade da relação *maître/esclave*.

O lado ambíguo da relação Pozzo/Lucky foi curiosamente, um dos elementos mais polémicos na encenação de Krejca. A sua interpretação tornou a ironia de Beckett claramente política, convocando a problemática hegeliana, através da imagem de uma servidão voluntária. Se na versão de Chéneaux o corpo dá conta da ambiguidade da

⁶⁷⁴ Dossier de imprensa do espectáculo *En attendant Godot*, Compagnie Kick Théâtre, encenação de René Chéneaux, com Rachid Benbouchta, Juan Chocho, Franck Dinot, Guy Lafrance, Théâtre Jean Vilar, Vitry-sur-Scène, de 23 a 26 de Novembro de 2006; Forum Blanc-Mesnil de 21 a 26 de Maio de 2007.

⁶⁷⁵ Mèlèse, Pierre, 1966, *op.cit.*, p.147.

relação de poder (Pozzo magro, Lucky forte), na encenação de Krejca temos um Lucky jovem e belo que dança graciosamente, cúmplice da tirania de Pozzo.

É curioso reparar que a leitura de Krejca ao contrariar as indicações de Beckett, vai ao encontro do testemunho de Roger Blin, que passamos a citar:

«Beckett ne voulait pas que le couple Pozzo-Lucky ait des résonances sociales; ce qui pourtant se présente à Vladimir et Estragon, c'est l'attelage de l'exploitation, c'est l'oppression sociale. Mais la pudeur de Beckett s'effarouche quand on lui dit qu'il a exprimé quelque chose qu'il n'a pas voulu dire»⁶⁷⁶.

René Chéneaux falou-nos ainda da sua preocupação em materializar a fragilidade humana, a partir de elementos concretos. É nesse sentido que se inscreve nesta peça um ritmo mais rápido, mais físico e que surgiu a necessidade de introduzir uma modificação cénica fundamental relativamente ao texto de Beckett. Contrariando as indicações do autor⁶⁷⁷, no final do espectáculo, os personagens ao invés de se manterem imóveis, correm na direcção da plateia em diferentes sentidos, voltando para trás, como se esbarrassem contra um muro. O encenador explica o sentido dessa mudança cénica que tem a função de evocar a ideia de continuidade, na procura de uma saída, de um escape. Contrariamente à imobilidade que evoca o fim do texto de Beckett, esta representação pelo Kick Théâtre propõe uma nova visão para transmitir a ideia de fragilidade humana.

A par desta modificação cénica que não teve consequências legais, o espectáculo do Kick Théâtre propôs durante as representações que decorreram no Théâtre Jean Vilar, a presença de uma orquestra que surgia durante a cena do rapaz e na passagem do primeiro ao segundo acto. Este elemento gerou um problema de direitos de autor que levou Irène Lindon a exigir o retirar da orquestra para os restantes espectáculos da tournée. O encenador reagiu de um modo surpreendente a esta exigência, na medida em que encarou a restrição legal como uma crítica que o conduziu a uma longa reflexão sobre o valor do silêncio na obra de Beckett.

A sua primeira reacção quando abordámos este tópico na primeira entrevista que nos concedeu foi lançar a hipótese teórica de o silêncio e a música não serem tão contraditórios como à partida se espera, tendo em conta que ambos implicam o acto de

⁶⁷⁶ *Id. Ib.*, p.147.

⁶⁷⁷ «Estragon - Allons-y. *Ils ne bougent pas*».

escutar, à margem do texto⁶⁷⁸. René Chéneaux explica ainda que esta restrição legal lhe permitiu compreender a importância de uma construção sem artifícios. A música era, no seu entender, «la crème du théâtre, la sauce qui cache le contenu». O encenador sentiu necessidade de estar de acordo com o autor neste aspecto. O valor do silêncio, a ausência de cor e o espaço vazio impuseram-se como linhas cénicas fundamentais, para que as situações se apresentassem de um modo cru, sem interferências externas.

A leitura de Chéneaux reafirma, no final do espectáculo, o lado dinâmico e ingénuo do clown que se precipita num caminho sem saída. O ponto de partida fundamental da encenação de Chéneaux consistiu em encontrar o contraste entre o riso e a solidão, um cómico que ampliasse o trágico, que lhe devolvesse um sentido, indo ao encontro da ideia inscrita nos versos de Beckett «En face le pire jusqu'à ce qu'il fasse rire»⁶⁷⁹. O princípio fundamental desta peça é segundo o encenador, «L'optimisme incroyable de l'homme dans la profonde douleur. Répondre à des questions intérieures dans une énergie de désespoir, partir de la fragilité humaine où n'importe qui peut se retrouver»⁶⁸⁰.

É neste ponto que René Chéneaux reconhece em Beckett um lado cru que deriva mais uma vez do conflito entre o riso e a solidão. A sua principal preocupação e dificuldade consistiu em procurar dar conta desse conflito e tornar a representação mais verdadeira, encontrar um ponto de abandono e de sinceridade. Uma das críticas que mais o marcou decorreu de um encontro com a equipa artística, quando um espectador o interpelou dizendo que acreditava quando o rapaz dizia que Godot vinha, mas que duvidava de Pozzo, quando este se tornava cego. A crítica do espectador é reveladora de um dos princípios do espectáculo: o rapaz ocupa um lugar central e determinante nesta peça, não apenas nas cenas em que entra, mas como o fio condutor, o intermediário entre o sonho e a realidade, o ponto a partir do qual surge o jogo do clown.

O espectáculo assume-se como uma voz que se empenha em estar de acordo com o autor, mas que acaba por se expulsar do texto, «dans le besoin de s'en sortir des dogmes et des gardiens du dogme pour passer à la scène»⁶⁸¹. Reconhecemos alguns elementos da matéria textual e filosófica postas em cena, tais como as noções de

⁶⁷⁸ Note-se o quanto a acção de escutar foi importante no teatro de Beckett, materializada nas peças *La dernière bande* e *Dis Joe*.

⁶⁷⁹ Beckett, Samuel, «Mirlitonnades», *Poèmes*, Paris, Ed.Minuit, 1978, p.66.

⁶⁸⁰ Cf. Notas da entrevista decorrida a 27 de Maio de 2007.

⁶⁸¹ Cf. Notas da entrevista de 27 de Maio de 2007.

duplicidade e de fragilidade humana aplicadas, através da ideia do clown, na metáfora do ser humano a debater-se num universo absurdo. Por outro lado, a trama de encenações beckettiana que funcionou como base cénica, permitiu revelar vários pontos de contacto, em particular com a encenação de Otomar Krejca.

Revelou-se ainda de grande interesse, a atitude da encenação, relativamente às restrições legais que o espectáculo encarou, a partir das quais se desenvolveu um esforço de reflexão, no sentido de manter presentes alguns princípios definidores da obra dramática de Beckett. Essa intenção não excluiu, no entanto um trabalho de transformação e actualização estética. René Chéneaux revelou nesta versão de *Godot* revisitada e renovada, a capacidade de gerir de um modo atento e consciente a relação com um dramaturgo, «fantasma da encenação». A leitura que propõe ao alterar a didascália final devolve-nos uma nova visão da condição humana que Beckett convocou e que se vê aqui interrogada. Foi talvez nesse sentido que alguns teóricos questionaram a legitimidade do dramaturgo, enquanto *gardien du temple*, como foi o caso de Alain Satgé que passamos a citar:

«Sacraliser la didascalie, c'est prendre le risque de figer la représentation dans une forme immuable, et s'octroyer le droit de censurer les déviations par rapport à cette norme [...]; c'est nier la part d'invention et de liberté de la mise en scène, donc la vie même du théâtre»⁶⁸².

No estudo das encenações de *En attendant Godot*, dedicámo-nos à análise dos espectáculos de Bernard Sobel e de René Chéneaux. Com Bernard Sobel, a dimensão filosófica do texto foi abordada através de um cenário inovador que introduziu referências temporais e cósmicas para traduzir a fragilidade da condição humana. O encenador procurou ainda explorar o optimismo das personagens beckettianas face a uma situação de desespero e de vazio. René Chéneaux concentrou-se nas temáticas do clownesco e da duplicidade para abordar o sentido filosófico do desdobramento do indivíduo. A ideia de pares complementares é explorada nesta encenação, através de uma performance onde a dinâmica corporal é acentuada no jogo de actores. Por outro lado, a escolha do guarda-roupa ao declinar os chapéus de coco rejeitou a cristalização de símbolos do passado, mas não deixou de respeitar a associação dos vagabundos a um

⁶⁸² Satgé, Alain, *Samuel Beckett. En attendant Godot*, PUF, Paris, 1999, p.69.

estilo clownesco, caracterizando Vladimir e Estragon com traços que reconhecemos em Pierrot e no palhaço Augusto.

Durante as concretizações do texto em cena, surgiram questões relativamente ao ritmo, à enunciação do texto, à caracterização e construção das personagens que distanciaram os elementos textuais dos elementos cénicos. É precisamente essa distância que nos parece melhor contribuir para homenagear a obra de Beckett e que se vê cada vez mais reclamada nas diferentes representações que observámos.

Capítulo II

Rumos das dramaturgias do absurdo em Portugal

Após a observação das novas formas de recriação cénica do absurdo francês, propomos incidir o nosso olhar sobre os rumos tomados pelos dramaturgos portugueses desde a queda da ditadura. Tendo em conta o abismo fulcral das duas realidades, impõe-se um método diferente de observação.

No caso dos autores portugueses, excepção feita à dramaturgia de Jaime Salazar Sampaio, estamos diante de um contexto de invisibilidade, onde os autores se encontram condenados ao estigma de autores de gaveta, apesar do fim da censura. Se, durante o Estado Novo, a passagem do texto para o palco era bloqueada pela política ditatorial e pela censura instituída, depois do 25 de Abril, a dramaturgia absurdista não passou a ser bem acolhida. Luiz Francisco Rebello comenta este fenómeno, concluindo que Jaime Salazar Sampaio, Hélder Prista Monteiro e Miguel Barbosa mudaram de rumo, com a queda da ditadura, para um estilo mais interventivo⁶⁸³.

O carácter alegórico e codificado dos textos absurdistas surgia num certo sentido, de um modo deslocado do momento histórico que se vivia no pós-revolução. Não porque os textos não fossem interventivos e não comportassem em si uma denúncia, mas porque o estilo dramático não correspondia às reclamações e anseios da época. Reclamava-se e ansiava-se por um teatro directo, despido de códigos, de filtros retóricos e ideologicamente definido e combativo.

Propomos analisar o estigma dos autores de gaveta fora do contexto ditatorial, analisando os casos de Augusto Sobral e Miguel Barbosa, onde damos conta de uma suspensão dramática e de Hélder Prista Monteiro em que observamos um desvio para o teatro épico. Em contraponto, apresentaremos a situação de continuidade de Jaime Salazar

⁶⁸³ Rebello, Luiz Francisco, *História do Teatro Português*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1989, p.152: «Salazar Sampaio, Prista Monteiro e Miguel Barbosa, todos eles conotados com o teatro do absurdo, fizeram evoluir num sentido mais interveniente a sua obra dramática, sobretudo o primeiro, que em *A Inauguração da Estátua* (1975) e *Os Preços* (1977; nova versão em 1980) soube combinar habilmente a técnica e a linguagem das peças integradas nessa tendência com a intenção didáctica, para aliás reverter ao clima asfixiante daquelas em *Conceição ou o Crime Perfeito* (1979), *O Desconcerto* (1980), temperado por um insólito toque de humor em *O Sobrinho* (1982). *Máquinas Assassinas*, de Miguel Barbosa (1979) constituem uma violenta denúncia da paranóia nazi, e *O Fio* de Prista Monteiro (1980), no dizer de Santareno, ‘um dos mais ferozes libelos contra as guerras coloniais e injustas de África, enquanto *A Vila*, do mesmo autor (1985), põe em cena a uniformidade cinzenta de um mundo desumanizado».

Sampaio, que manifestou uma produção dramática incessante no pós-25 de Abril, vendo a maioria dos seus textos representados em cena.

1 – Autores de gaveta depois da revolução

Pretendemos analisar neste ponto o estigma dos autores do absurdo enquanto autores de gaveta no pós-25 de Abril e analisar a continuidade das suas dramaturgias para verificar se encontramos situações de adesão ou de desvio relativamente à linha absurdista, desde a Revolução dos cravos até à actualidade. Procuraremos ainda observar o modo como se conduziu a concretização cénica dos textos sem o peso da censura, através do levantamento dos espectáculos produzidos e da sua recepção crítica.

1.1- As dramaturgias suspensas de Miguel Barbosa e Augusto Sobral

Miguel Barbosa e Augusto Sobral manifestam ambos uma suspensão da escrita dramática, não só devido ao peso da censura que condenou os seus textos a permanecerem fora de cena, mas também devido à recepção dos textos depois da queda da ditadura. Nesse sentido, propomos tentar compreender o contexto de invisibilidade destes autores, observando a concretização cénica dos seus textos e a sua produção dramática fora da época ditatorial.

1.1.1 - Miguel Barbosa

Depois da Revolução dos cravos, seguiram-se várias representações das peças de Miguel Barbosa, sobretudo por teatros amadores e teatros universitários. Porém, após 1974, a sua obra dramática continuou a ser censurada no estrangeiro. Em 1975, a censura espanhola impediu a representação de *O Insecticida* em Barcelona e em 1984 a mesma peça é proibida no Brasil.

Só em 1975, foi finalmente possível para Miguel Barbosa pôr em cena *O Palheiro*, em Portugal e em Espanha. No mesmo ano, numa crónica a propósito do panorama teatral madrileno, Robert K. Heymann salientava o problema da censura em ambos os países: «A censura, tanto em Espanha como em Portugal, foi sempre uma boa aliada do teatro ligeiro. Quanto mais ligeiro melhor, porque não estimulava de modo

nenhum o pensamento»⁶⁸⁴. A sua primeira representação decorreu no Brasil em 1972, por um grupo de teatro universitário. Em 1975, a peça viu pela primeira vez o palco em território ibérico pelo grupo de teatro *O Taller*, em Barcelona e pela Sociedade de Instrução Guilherme Cossoul em Portugal, no âmbito do Dia Mundial do Teatro. O teatro de Miguel Barbosa surgia então num espaço ibérico que recuperava ainda os sentidos do estado dormente e anestesiado em que as duas ditaduras o tinham deixado.

A estreia em Barcelona, pelo grupo *O Taller* surge numa altura em que Espanha despertava de um profundo sono, com o fim do franquismo, tal como acontecera um ano antes em Portugal. Nesse sentido, José Árias Velasco comentava, a propósito dessa representação, que a queda dos dois estados fascistas provocava um sentimento de cumplicidade entre os dois países, sendo a actualidade portuguesa recebida em Espanha «com um vivo interesse, misto de esperança e simpatia. Daí que a notícia da estreia de *O Palheiro* [...] atraísse à sala Villarroel de Barcelona um público expectante e, na sua maioria, favoravelmente predisposto»⁶⁸⁵.

Na mesma crítica à representação do *Taller*, José Árias Velasco, lamenta o facto de a peça ter chegado ao palco com mais de uma década de atraso e coloca a questão de uma possível perda de sentido, fora de um contexto de ditadura: «Em teatro o tempo não perdoa. E assim, certo sublinhado dos momentos patéticos [...] ou o tom demasiado explícito em que, até ao final se desvelaram certas chaves da obra, podem neste momento aparecer como ingenuidades»⁶⁸⁶. Mas será que por a peça ser representada num contexto deslocado daquele em que foi produzida, tem de ser necessariamente recebida com o sentimento de anacronismo? Não terá antes lugar o sentimento de cumplicidade e compreensão relativamente à denúncia de um passado traumático, recebida num presente de ruptura, simultaneamente distante e recente? Essa ruptura ganha um valor de extrema importância no contexto desta representação, se pensarmos nos objectivos e na atitude interventiva do teatro *O Taller* de Barcelona:

«difundir o teatro entre as classes populares, nos bairros de Barcelona e nas suas localidades limítrofes. Sob a orientação de Antonio Joven [...] *O Taller* actua[va] habitualmente em locais improvisados: escolas, garagens, ao ar livre, raras vezes em palcos tradicionais. [...] [Esta] representação [...]

⁶⁸⁴ Heymann, Robert K., «Panorama teatral madrileno» in Ávila, Norberto (dir.), *Teatro em Movimento* n.º 6, Lisboa, Bertrand, Maio de 1975, p.39.

⁶⁸⁵ Velasco, José Árias, «Estreia espanhola de *O Palheiro*» in Ávila, Norberto (dir.), *Teatro em Movimento* n.º 6, Lisboa, Bertrand, Maio de 1975, p.41.

⁶⁸⁶ *Id.Ib.*

constituía uma verdadeira prova para a companhia [...] [que] apresenta[va] uma montagem inicialmente concebida para um público popular, a um público como [...] o Villarroel, em que abunda[vam] intelectuais e profissionais de teatro»⁶⁸⁷.

José Arias Velasco descreve *O Palheiro* como um «profundo jogo de espelhos que mutuamente se reflectem. Isto dá a Barbosa a oportunidade de desdobrar um diálogo tenso, sarcástico, com um sentido de grotesco tremendamente ibérico e por vezes atravessado por rajadas de patetismo»⁶⁸⁸.

Ainda em 1975, a peça é representada por diversos grupos de teatro amadores e pela Sociedade Dramática Eborense. O espectáculo foi integrado no Festival de Teatro de Montemor-o-Velho, organizado pelo CITEC. Numa crítica ao espectáculo, Carlos Porto descreveu a peça como uma fusão de uma situação de teatro do absurdo e um projecto político. No fim da representação, os vagabundos saíam da sala distribuindo palha⁶⁸⁹.

Em 1988 *O Palheiro* foi representado pelo grupo de teatro "Os Patolas" com encenação de João Jorge Meirim. O grupo forma-se em 1975, sob a orientação de Cândido Ferreira. Em 1992, esta companhia funde-se com os grupos "Máscara - Teatro de Grupo" e "Triato do Beato", dando origem à companhia "Palco Oriental", dirigido por João Jorge Meirim, situado ainda hoje no bairro do Beato em Lisboa. Em homenagem à peça, o teatro deu o nome "O Palheiro" à sala onde decorreu o espectáculo. Segundo a leitura do encenador João Jorge Meirim⁶⁹⁰, a peça de Miguel Barbosa é um texto realista com matizes surrealistas e a actualidade do texto reside sobretudo nas personagens dos vagabundos, imagem dos sem-abrigo encarcerados nas margens da sociedade. No início do espectáculo, o público era conduzido pelas escadas até à sala com a luz de lanternas. Trata-se de uma sala pequena e intimista⁶⁹¹ onde os espectadores se sentavam em fardos de palha.

A peça *Os Carnívoros* só chega ao palco em 1975⁶⁹² com encenação de Jacinto Ramos, no Teatro Trindade. Em 1996 regressa ao palco com o Grupo de Teatro de

⁶⁸⁷ *Id.Ib.*

⁶⁸⁸ Velasco, José Arias, «Estreia espanhola de *O Palheiro*» in Ávila, Norberto (dir.), *Teatro em Movimento* n.º 6, Lisboa Bertrand, Maio de 1975, p.41.

⁶⁸⁹ Porto, Carlos, «Teatro sob as estrelas - e os fascistas comem palha!», *Diário de Lisboa*, 14 de Agosto, 1975, p.15.

⁶⁹⁰ Cf. entrevista com o encenador em Julho de 2009.

⁶⁹¹ A sala «O Palheiro» mantém-se com as mesmas características da época, embora não acolha espectáculos desde 2001.

⁶⁹² A informação dos espectáculos realizados a partir desta peça apoia-se na base de dados do Centro de Estudos de Teatro da FLUL (Cetbase) e na obra de Sebastiana Fadda, onde consta um inventário das

Letras, com encenação de Ávila Costa⁶⁹³. No fim do espectáculo, a música «Os Vampiros» de José Afonso era cantada pelas personagens e os vampiros circulavam vestidos de negro. Em 2002, a peça é posta em cena por um outro grupo de teatro universitário, o «miscutem», teatro do ISCTE⁶⁹⁴. Numa entrevista com a encenadora, Ana Augusto explicou as suas intenções para o espectáculo. O espectáculo procurou sublinhar a revolta dos mendigos e o onirismo da peça. Procurou ainda manter-se fiel ao texto original, recusando uma adaptação mais actual, de modo a transmitir o peso da época.

A primeira representação do texto *O Insecticida* teve lugar apenas em 1975 pelo TNT (Teatro do Nosso Tempo). Após esta data seguiram-se diversas representações no estrangeiro, em Frankfurt, Dusseldorf e Paris. No programa do espectáculo do TNT⁶⁹⁵, Jacinto Ramos sublinha a emoção de pôr em cena pela primeira vez uma peça censurada pela ditadura, e também o facto de poder pela primeira vez encenar um texto sem os obstáculos da censura:

«Pela primeira vez, Miguel Barbosa - autor de uma larga obra teatral e de ficção - é representado no seu país por uma companhia profissional. Eis um acontecimento que honra o TNT. Também pela primeira vez, pude agora conceber em total liberdade a encenação de uma peça [e] [...] encenar em plena liberdade uma peça que esteve proibida de ser representada pela censura fascista. Colocar no palco uma obra teatral a que fora impedido de dar o seu verdadeiro destino e fazê-lo em total liberdade é uma experiência inolvidável: é como se iniciasse agora, realmente, uma carreira»⁶⁹⁶.

No mesmo programa do espectáculo, o dramaturgo explica as suas intenções para a peça e a actualidade do texto em contexto pós-25 Abril:

«A peça *O Insecticida* [...] foi publicada em 1967 [...] e imediatamente proibida de ser representada pela censura fascista. Acho que é precisamente nessa época e na situação em que vivíamos que a peça terá de ser analisada. [...] A única fuga era o trocar de tudo, o duvidar de tudo, o não crer em nada e, talvez por isso, a peça roça por vezes a caricatura. Mas aquele administrador ditatorial, aquela sociedade capitalista que lhe dá força são actuais, aquele capitalista que utiliza todos os meios, se serve de tudo, é capaz de recorrer ao absurdo, à chantagem económica e moral, à ameaça, à

representações do autor. Eventualmente terá havido outras representações por teatros amadores, das quais não temos conhecimento.

⁶⁹³ Cf. Anexos: Imagem 30.

⁶⁹⁴ Cf. Anexos: Imagem 31.

⁶⁹⁵ Cf. Anexos: Imagem 32.

⁶⁹⁶ Ramos, Jacinto, «A encenação de *O Insecticida*» in AA.VV, Programa do espectáculo *O Insecticida*, encenação de Jacinto Ramos, interpretação de Rui Luís, Delfim Braz, Jorge Rocha e José Manuel Rosado, TNT, Lisboa, 1975, p.11.

bajulação, ao próprio melodramatismo de opereta para vencer um pobre empregado que ousa ir pedir-lhe um aumento de ordenado, ainda existe, é distorção feita humor de um mundo real»⁶⁹⁷.

O teatro TNT é criado em 1963. Tratou-se da reabilitação de um antigo armazém que tinha como objectivo principal criar um teatro livre, actuante e interveniente e tornar esse antigo armazém num espaço de veículo de cultura e esclarecimento através do espectáculo. Apresentou um repertório vasto, com peças clássicas, modernas e de vanguarda. No seu projecto, encarou ainda a missão de representar autores portugueses que viram as suas peças censuradas quer no texto quer no palco.

Fora do contexto do Estado Novo, Miguel Barbosa escreveu vários textos para o teatro e reescreveu um número considerável de peças produzidas antes da revolução. As primeiras peças de Miguel Barbosa após o 25 de Abril desviam-se do formato do absurdo e aderem a um estilo mais intervencionista, mais próximo do Teatro do Oprimido e do Teatro Épico, como são os casos de *Happening num Bairro de Lata* (1975) e *Cuidado Não Pisem a Flor de Abril* (1977).

Por outro lado, dá-se uma incursão pelo teatro intimista, com laivos surrealistas quando em 1975, escreve *Irineu do Morro*, uma adaptação do romance escrito em 1972. Trata-se de um conflito psicológico estabelecido entre Irineu, personagem principal, com a mulher e a mãe, surgindo ainda vários familiares e fantasmas que o atormentam e complexificam a relação de Irineu com o seu passado e a sua identidade. Apesar de encontrarmos uma fusão do real com o irreal e um desdobramento do indivíduo que reconhecemos da linha absurdista, como indica Sebastiana Fadda, «O sentimento de estranheza quase camusiano do homem estranho ao mundo e a si mesmo não se manifesta no consentimento do absurdo, mas antes na sua rejeição»⁶⁹⁸. A teatróloga refere ainda a componente autobiográfica da peça, no sentido em que «corresponde e é o produto do reconhecimento do autor do falhanço e da inutilidade do que havia escrito anteriormente, exilado da prova do palco, motivando a sua opção de se dirigir para um género de manifestação artística mais pessoal e livre como a pintura»⁶⁹⁹. Vamos encontrar o reflexo deste traumatismo noutras peças que abordam de um modo mais ou

⁶⁹⁷ Barbosa, Miguel, «A peça vista pelo autor», in AA.VV, Programa do espectáculo *O Insecticida*, encenação de Jacinto Ramos, interpretação de Rui Luís, Delfim Braz, Jorge Rocha e José Manuel Rosado, TNT, Lisboa, 1975, p.10.

⁶⁹⁸ Fadda, Sebastiana, 1998, *op.cit.*, p. 271.

⁶⁹⁹ *Id.Ib.*, 273.

menos directo o bloqueio de criação artística, como no caso das peças *Quer o Crime Bem ou Mal Passado* e *A Lixeira*.

O autor manteve em vários textos o onirismo, assim como a passagem do realismo ao irrealismo subjectivo, situando-se numa linha dramática que continua a aproximar-se do absurdismo, especialmente no que concerne os textos da década de 80. Em *Quer o Crime Bem ou Mal Passado?* estamos novamente num cenário insólito e ilógico: dois homens conversam no passeio da 5ª Avenida, enquanto um desenha na lama. Noutro plano encontra-se um estrado redondo, onde uma mulher pousa nua. O sentimento de derrota e vulnerabilidade do indivíduo é expresso através de uma linguagem simbólica e metafórica: «Um gajo ainda acaba por ter de comer o próprio barro em que se quer esculpir a si próprio!»⁷⁰⁰. No entanto, nesta peça, o contexto realista afasta-se ainda muito dos universos oníricos de *O Palheiro*, *Os Carnívoros* e *O Insecticida*. É uma peça que revela semelhanças com o género policial, um género bastante explorado pelo dramaturgo. As cenas 12 e 13 revelam apesar de tudo a dimensão absurdista, pois trata-se de diálogos em que a personagem principal contracenava com o porteiro do Paraíso e em seguida com a Abelha-mestra num centro de massagens insólito. Na cena do crime, o cenário com árvores animadas e plantas carnívoras recupera o fantástico.

Em *A Lixeira*⁷⁰¹, peça escrita em 1987, um pintor condenado a trabalhar numa lixeira lembra-nos Nagg e Nell nos caixotes de lixo em *Fin de partie*. Diversos elementos carnavalescos do cenário transportam-nos para o universo da bouffonnerie, para o lado cómico do absurdo. Um cartaz onde se lê «sonho-realidade» apresenta o binómio real/irreal, fronteira característica do absurdismo. Nessa fronteira, é explorado o elogio da loucura e do irreal: «Só sei pintar a irrealidade»⁷⁰²; «Só a insensatez descobriu a maneira de voar, ultrapassar as limitações que a própria natureza impôs»⁷⁰³.

Encontramos ainda a negação do tempo, articulada com o antagonismo real/irreal:

«**Eduardo** – Ficas então diluído na tua própria fantasia? Por que não pegas numa pedra e esmigalhas o tempo aos bocadinhos? **Pintor** – E páro, fico suspenso no tempo. Páro no espaço que medeia entre a inépcia e a criação.

⁷⁰⁰ Barbosa, Miguel, *Quer o Crime Bem ou Mal Passado?*, Lisboa, Moraes, 1981, p.9.

⁷⁰¹ Barbosa, Miguel, *A Lixeira*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores, 1992.

⁷⁰² *Id.Ib.*, p.10.

⁷⁰³ *Id.Ib.*, p.12.

Escorraçado da vida e do sonho, as minhas personagens saem dos quadros e vêm representar como se isso fosse vida»⁷⁰⁴.

O tempo é negado por ser encarado em suspenso, entre a realidade e o sonho. Trata-se de uma tragicomédia sobre a derrota do homem, onde o dramaturgo denuncia os traumas da censura: «O monstro vive no medo e na angústia dos meus próprios limites. Sou vítima dos seus decretos e das suas tiranias... é uma censura de 40 anos que me destruiu molécula a molécula»⁷⁰⁵.

Em *Como os Ratos Destruíram Nova Iorque*, Miguel Barbosa denuncia novamente uma experiência pessoal traumática: «Esta peça foi escrita no dia em que a minha mãe morreu atropelada depois de esperar mais de vinte e quatro horas pela vaga de uma cama na reanimação»⁷⁰⁶. Apresenta-se nesta peça uma cenografia e dramaturgia que reconhecemos do absurdo francês, através de variados detalhes cénicos: o palco giratório, inúmeros efeitos de luz e som, um ambiente de caos que evoca a desumanização (Ionesco) e a degradação humana (Beckett):

«Alguns corpos estão caídos no asfalto. Braços mecânicos, projecção de guindastes com garras misturam-se às pessoas que os rodeiam e tiram-nas do alcatrão, onde parecem grudadas, para darem vazão ao trânsito que protesta apitando e se agita em projecções tentaculares de anémona. As pessoas são metidas em máquinas que parecem caixotes do lixo e dali elas saem num líquido pastoso e sanguíneo»⁷⁰⁷.

A identidade das personagens é diluída pelo facto de serem designadas por letras (A e B), dando lugar ao conflito entre o humano e o inumano:

«B- [...] Enterra-me a tua faca do sacrifício, filho, depressa e corta-me um bocado de carne. Prova que sou ainda humano. Mostra que respiro ar pelos pulmões e não sou um tubo de escape [...]. A (*enterrando a faca em B*) – Desculpa, pai, mas já és feito de óleo. São as tuas octanas que me escorrem pelos dedos»⁷⁰⁸.

O desdobramento das personagens, assim como as variadas incursões de metateatro integram a peça no universo do fantástico e do *nonsense*:

⁷⁰⁴ *Id.Ib.*, p.23.

⁷⁰⁵ *Id.Ib.*, pp.23-24.

⁷⁰⁶ Barbosa, Miguel, *Como os Ratos Destruíram Nova Iorque*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores, 1983, p.6.

⁷⁰⁷ *Id.Ib.*, p.8.

⁷⁰⁸ *Id.Ib.*, p.13.

«**B** (*simulando*) – É fácil. Não vês que sou um conde, doutor da mula-russa? Sou ainda de sangue azul aparentado com o Bufalo Bill. [...] (*desfilando, imponente*) – Saudem o Pizarro do oeste. Sou o príncipe da sopa de cebola de New York e casei-me com a filha do rei das camisas de Vénus, em 2ª mão, do Estado de New Jersey. **A**- Majestade! **B**- Sou a majestade mais majestade das endinheiradas realezas da sua onnipotente majestade, o rei da tinta da Prússia. Quero uma cama de ouro, já. Troco o meu trono de dólares e rublos por uma cama e dois lençóis remendados»⁷⁰⁹.

Neste texto, a crítica social está enquadrada na linguagem metafórica e na alegoria da fragilidade humana e do seu desconsolo:

«Não posso ainda ver um buraco seja onde for que não o julgue meu e o feche com terra e pedras. Penso que o farei porque sinto que o maior poço está dentro de mim e nunca conseguirei tapá-lo»⁷¹⁰; «**B**- E por isso não temos direito à vida? Os índios não têm direito à vida? Metem-nos nos campos de concentração e vendem-lhes penas de plástico para o cabelo e latas de coca-cola. Uma pessoa não existe mais nesta cidade, morre ou transforma-se»⁷¹¹

Do mesmo modo, encontramos o apelo ao sonho e à evasão, integrados na crítica à engrenagem no sistema como um fenómeno de desumanização, de epidemia semelhante a *Rhinocéros*:

«**A** – Vamos então desistir, pai? Por que continuar a fugir e não abandonamos tudo? **B** (*abre os braços, abraçando o teatro e a cidade*) – Não! Desistir nunca. Não me deixarei desumanizar. **A** (*revoltado*) – Que somos afinal, pai? Não fizeram de nós objectos? Não nos catalogaram e etiquetaram? A própria loucura é agora um luxo para especulação de ricos e tiranos, desculpa e justificação de tanta coisa! [...] O pai vai continuar sonhando, tentar ainda existir e ser um capital sem valor num mundo de dinheiro?»⁷¹².

Se com Ionesco os homens se transformam em rinocerontes, com Miguel Barbosa os homens transformam-se em ratos. E assim como Ionesco fala do fenómeno da rinocerite, Barbosa fala de ratice: «**B** (*com desprezo*) – Isso é pensar à rato. Um roedor é egoísta, porco, transmite doenças, miséria e medo, nada mais. Ah! Cada vez te acho mais parecido com eles! **A** – Ora! Que somos nós senão ratos? [...] Fez-nos melhores a tua anti-ratice?»⁷¹³. Neste texto, Miguel Barbosa conclui a linha apocalíptico-surreal, iniciada em *Tecni-Homem* e prosseguida em *Irineu do Morro*. Note-se que o carácter

⁷⁰⁹ *Id.Ib.*, pp.30-31.

⁷¹⁰ *Id.Ib.*, p.95.

⁷¹¹ *Id.Ib.*, p.31.

⁷¹² *Id.Ib.*, p.91.

⁷¹³ *Id.Ib.*, p.96.

fantástico e fantasmagórico das três peças causa vários obstáculos à concretização cénica. Como afirmou Sebastiana Fadda:

«podemos notar uma maior eficácia a nível de construção dos diálogos e de força dramática nos primeiros textos, o que já não se verifica nos mais recentes, que parecem por vezes dispersar-se ou diluir-se devido aos contínuos flash-backs ou à redundância dos efeitos cénicos, até se restringirem à pura linearidade, perdendo as virtualidades que os habilitaria ao palco»⁷¹⁴.

Damos conta de uma ruptura de Miguel Barbosa com o mundo teatral, devido ao traumatismo vivido pelo peso da censura no seu percurso artístico. Esse trauma é ainda notório pelo facto de Miguel Barbosa ter reescrito praticamente todos os textos produzidos durante a ditadura, editando novas versões, por vezes alterando os próprios títulos. Assim, o texto *O Palheiro* é reescrito com o título *Os Profetas da Palha*, *Os Carnívoros* é publicado numa nova versão intitulada *As Multinacionais da Bondade*, *Muro Alto* dá origem a *O Canário já não Canta* e *O Insecticida* é alargado para o título *O Insecticida ou O Fim do Império*.

No prefácio à edição de *Os Carnívoros*, *O Palheiro*, *Piquenique*, *Tecni-Homem* de 1974, Isabel Clemente começa por distinguir entre o teatro escrito e o teatro que se pratica, perguntando até que ponto continua a ser teatro, o teatro que não se representa. Relembra a propósito a expressão de “cultura periférica” utilizada por Luciana Stegagno Pichio para caracterizar Portugal, numa clara crítica à censura portuguesa. Nesse sentido conclui: «A maior parte dos autores teatrais portugueses, como é natural, não o é exclusivamente. Cultiva outros géneros literários que, porque não exigem a performance final que o teatro exige [...] Para o dramaturgo a peça realizada, por si visualizada, exige a vida do palco»⁷¹⁵.

Numa entrevista com Alice Vieira, Miguel Barbosa descreve os obstáculos e constrangimentos que a sua escrita enfrentou, mesmo depois da queda da ditadura:

«Dantes, no tempo da censura, eles ainda liam as peças, quanto mais não fosse para as cortarem. Para isso tinham de as ler muito bem, nas entrelinhas, eram todas bem escalpelizadas. Agora, ninguém lê nada. Dantes, tive muitas peças proibidas, e então toda a gente queria fazer as minhas peças. Agora ninguém fala nisso. Entreguei uma peça para a televisão – e perdeu-se. Entreguei uns sketches e disseram-me que eram muito complicados de se

⁷¹⁴ Fadda, Sebastiana, 1998, *op.cit.*, pp. 277-278.

⁷¹⁵ Clemente, Isabel, prefácio a Barbosa, Miguel, *Carnívoros*, *O Palheiro*, *Piquenique*, *Tecni Homem*, Lisboa, Futura, 1974, pp.10-11.

fazerem. Não se vê saída nenhuma. Agora é verdade que se pode escrever tudo. Mas para quê, se ninguém nos lê? Acaba por ser outro tipo de censura, outro tipo de fantasmas»⁷¹⁶.

Em 1984, na ocasião do lançamento da peça *Como os Ratos Destruíram Nova Iorque* e da peça de Romeu Correia *O Andarilho das Sete Partidas*, Miguel Barbosa e Luiz Francisco Rebello denunciaram publicamente a situação crítica do teatro português. L. F. Rebello, criticou severamente o regulamento para a concessão de subsídios do Ministério da Cultura ao teatro independente e «considerou inqualificável a disposição segundo a qual, para a atribuição dos referidos subsídios, a representação de peças de autores portugueses é apontada, apenas como factor de preferência, quando a seu ver deveria constituir uma exigência obrigatória»⁷¹⁷. Por sua vez, Miguel Barbosa confessou-se «descorçoado pela perspectiva de continuar a produzir uma escrita muda, visto que a representação das suas peças, bem como a de outros dramaturgos portugueses, esbarra na indiferença das companhias e grupos de teatro nacionais»⁷¹⁸.

A necessidade de concretização dos seus textos foi apontada pelo dramaturgo ao considerar que «o texto teatral é para ser posto no palco e arder no fogo das tábuas e não para especulações literárias»⁷¹⁹. Nesse sentido, a suspensão da dramaturgia de Miguel Barbosa parece ter-se devido sobretudo à frustração de ver os seus textos afastados da cena e ao exílio do palco, a que foi votado.

1.1.2 Augusto Sobral

Na abordagem da produção dramática de Augusto Sobral decorrida após 1974 pretendemos concentrar-nos nos textos *Quem matou Alfredo Mann*, *Memórias de uma Mulher Fatal*, *Bela-Calígula* e *Dialogue des Arcanes*. Dedicaremos um espaço à parte ao texto *Abel Abel*, em que encontramos um desvio da linha absurdista e excluímos da nossa análise as peças inéditas *Os Macacões* e *O Caso da Mãozinha Misteriosa*, textos igualmente ausentes na edição da obra dramática de Augusto Sobral «por pertencerem ao género do teatro musicado e já não existir a partitura que completou os espectáculos a

⁷¹⁶ Cf. Vieira, Alice, «Miguel Barbosa, escritor e pintor» in *Diário de Notícias*, 31 de Dezembro de 1982.

⁷¹⁷ AA.VV, «Teatro de autores portugueses condenado a ser escrita muda» in *Diário Popular*, 1 de Fevereiro de 1984.

⁷¹⁸ *Id.Ib.*

⁷¹⁹ Cf. AA.VV, «Miguel Barbosa – a coragem de se publicar teatro em Portugal» in *Correio da Manhã*, 2 de Fevereiro de 1984.

que deram origem, portanto por ser injustificado incluí-los mutilados de uma parte tão essencial quanto os diálogos»⁷²⁰. O seguinte comentário de Sebastiana Fadda dá conta de uma visão global a propósito das características das peças e dos espectáculos representados em 1977 e 1978:

«comédias musicais a meio caminho entre o *vaudeville* e o teatro de revista, onde rasgos de sátira policial, levadas à cena respectivamente em 1977 e 1978 no Teatro Aberto pelo Grupo 4 com encenação de Morais e Castro e Rui Mendes. Um numeroso e experiente elenco de actores e cantores contribui para o êxito da segunda, mais conseguida por terem sido emendadas as debilidades da primeira, infundindo maior equilíbrio na distribuição das partes cantadas e dialogadas»⁷²¹.

No programa do espectáculo *Os Macacões*, representado pelo Grupo 4 em Outubro de 1977, o apontamento de Morais e Castro, encenador do projecto, começa por endereçar uma crítica à falta de apoio financeiro sentido pelo Teatro em Portugal, apesar do manifesto interesse do público nos anos que se seguiram à revolução de Abril:

«é escandalosa por diminuta a verba do orçamento para a Cultura em Portugal e, conseqüentemente para o Teatro. Os Grupos são insuficientemente subsidiados e têm crescentes dificuldades de receitas de bilheteira, por um lado dada a falta de estímulo para as manifestações artísticas, cientificamente cultivada durante 48 anos e, por outro, dado o assustador e galopante aumento dos custos de vida, que só leva as pessoas, na sua maioria a só irem ao teatro com todas as garantias de êxito e divertimento assegurado, por força da despesa que essa ida acarreta (quando em 1975 e 1976 se verificava um constante aumento de interesse do público pelas manifestações culturais a par de maior poder de compra por parte das classes trabalhadoras)»⁷²².

É consensual o facto de após o 25 de Abril se ter mantido a falta de incentivos não só no que concerne o mundo do Teatro em Portugal, como de um modo particular a motivação para pôr em cena textos de dramaturgos nacionais. Infelizmente, as críticas de Morais e Castro datadas de 1977 continuam a corresponder em muitos aspectos à situação actual do Teatro no espaço português. Augusto Sobral foi um dos dramaturgos que se viu condenado a uma dramaturgia fora de cena. Sebastiana Fadda denuncia esse

⁷²⁰ Fadda, Sebastiana, prefácio a Sobral, Augusto, *Teatro*, Lisboa, INCM, 2001, p.8.

⁷²¹ *Id. Ib.*, p.21.

⁷²² Morais e Castro in AAVV, Programa do espectáculo *Os Macacões* de Augusto Sobral e José Carlos Ary dos Santos, encenação de Morais e Castro e Pedro Osório, interpretação de Álvaro Faria, Manuel Cavaco, Rui Mendes, Luísa Basto, Argentina Rocha, Adelaide Ferreira, entre outros, Grupo 4 - Teatro Aberto, Lisboa, Outubro de 1977.

facto no já citado prefácio à sua obra dramática, lamentando o facto de Augusto Sobral se ter visto afastado dos palcos «depois de uma estreia promissora, seguida pela censura da indiferença quando já não havia o espectro da censura oficial, com excepção da menos desértica década de oitenta»⁷²³. A denúncia prossegue, sendo o mesmo prefácio concluído com as seguintes palavras que criticam de um modo severo a situação injusta a que foi votado o dramaturgo:

«Cumpre-nos, perante obras e factos que falam por si, interrogarmo-nos sobre o teatro que poderia ter sido ou poderia ser escrito se as condições, e as circunstâncias, tivessem sido ou fossem outras; sobre o exílio do palco que o teatro português tem vindo a impor ou vai impondo a gerações em que muitos foram ou são os que renunciaram ou renunciam à escrita, exilando-se como dramaturgos por raramente lhe ser reconhecido o seu estatuto. Cumpre-nos também perguntarmo-nos se o facto de hoje o fenómeno não aparentar ser tão violento como há alguns anos apenas por serem mais subtis ou mais descarados os meios utilizados para os silenciar, excluir ou disfarçar, ainda, um certo ostracismo de que são vítimas os que se recusam a abdicar de uma ética preferindo calar-se aos poucos ou de vez»⁷²⁴.

Retomando o espectáculo *Os Macacões* do Grupo 4, impõe-se sublinhar que se trata de um projecto onde o dramaturgo se desvia do teatro de linha absurdista, numa altura onde a adesão ao teatro brechtiano se reclamava no ambiente do pós 25 de Abril. O seguinte comentário de Moraes e Castro esclarece as intenções do espectáculo, no sentido de um projecto interventivo de acordo com a linha do teatro épico:

«tentar uma forma de espectáculo musical, com a simbiose das tradições de circunstancialismo crítico e variado do texto da revista portuguesa com a consequente representação projectada nos sentidos e no fluído de consciência do espectador com a possível espectacularidade plástica e musical das modernas comédias musicais e com o rigor de expressão vocal e plástica de representação do teatro épico. [...] Mais simplesmente se dirá que se pretende denunciar criticando e alertar divertindo, para determinados perigos do momento presente»⁷²⁵.

No entanto, as peças que se seguiram, à excepção de *Abel Abel* retomam, no nosso entender, elementos que continuam a fazer eco às características do teatro do absurdo, sem todavia deixarem de surgir enquanto reflexão social. Nesse sentido, pretendemos

⁷²³ *Id. Ib.*, p.28.

⁷²⁴ *Id. Ib.*, p.29.

⁷²⁵ Moraes e Castro in AA.VV, Programa do espectáculo *Os Macacões* de Augusto Sobral e José Carlos Ary dos Santos, encenação de Moraes e Castro e Pedro Osório, interpretação de Álvaro Faria, Manuel Cavaco, Rui Mendes, Luísa Basto, Argentina Rocha, Adelaide Ferreira, entre outros, Grupo 4 - Teatro Aberto, Lisboa, Outubro de 1977.

observar as peças *Quem Matou Alfredo Mann?*, *Memórias de uma Mulher Fatal*, *Bela-Calígula* e *Dialogue des Arcanes* salientando os aspectos que surgem como revisitação da linha absurdiste e que se articulam com um propósito interventivo. É ainda nossa intenção dar conta de algumas concretizações cénicas dos mesmos textos que surgiram no espaço português fora do contexto da ditadura.

A peça *Quem Matou Alfredo Mann?* começou a ser escrita em 1963, sendo concluída e editada em 1981. Em Junho do ano seguinte é representada no Teatro Experimental de Arte Realista em Viana do Castelo, com encenação de Jorge Castro Guedes, prosseguindo para o Porto com uma representação a 1 de Outubro no Auditório Carlos Alberto. A peça apresenta diversos aspectos que nos permitem lembrar a obra *Doktor Faustus* de Thomas Mann, inclusivamente na escolha do apelido da personagem. Neste texto, Augusto Sobral envereda pelo género fantástico, com a história de um cientista que apavorado com a previsão do fim do mundo, cria um refúgio subterrâneo apetrechado por uma estrutura complexa da mais alta tecnologia, onde procura reproduzir todas as características do ambiente exterior.

A peça começa com o cientista Alfredo Mann e a sua mulher Elisa num passeio junto ao mar. Desde logo, o insólito é instaurado por as personagens surgirem, de acordo com a didascália do autor, desajustadas da situação cénica: «Embora à vontade, estão vestidos com excessivo rigor para um passeio ao ar livre. Um traje de rua, de bastante bom gosto, que, embora corrente numa rua de grande cidade, resulta insólito em terreno de terra e de pedregulhos»⁷²⁶. À semelhança das personagens ionesquianas, Elisa manifesta surpresa e perplexidade perante determinadas evidências ao observar a paisagem, numa atitude de inocência perante o mundo que a rodeia: «Elisa – [...] As gaivotas andam à volta dos barcos quando os barcos estão a pescar. [...] A mim continua a dar-me imensa alegria ver estas coisas. Continuam a ter o mesmo encanto de quando eu era criança. Barcos de pesca, gaivotas, mar... »⁷²⁷. Segue-se uma curiosa discussão entre o casal a propósito do significado de realidade. Elisa aceita o carácter indomável da vida e Alfredo manifesta a obsessão de dominar a realidade. Perante esse lado obsessivo do marido, Elisa confronta-o com o lado absurdo e incoerente das suas teorias científicas:

«**Elisa** – [...] às vezes julgo que perdeste completamente a noção da realidade. **Alfredo** – Eu é que perdi a noção da realidade. Que eu saiba a

⁷²⁶ *Quem Matou Alfredo Mann?*, p.183.

⁷²⁷ *Quem Matou Alfredo Mann?*, p. 184.

realidade é tudo aquilo que dominamos... as coisas que não dominamos não são reais, pelo menos para nós, se as não dominamos. São coisas reais para quem as dominar... [...] **Elisa** – [...] é completamente absurdo. [...] Lembras-te mesmo de quem és? [...] Conseguiste criar as condições de sobrevivência, em completo isolamento para um homem, primeiro por seis meses, depois seis anos e depois por tempo indeterminado... Diz-me lá se não é completamente absurdo não saberes tratar da tua própria sobrevivência»⁷²⁸.

Esta divergência de pontos de vista acerca do significado de realidade vai constituir um conflito central na acção dramática. Uma vez no abrigo construído por Alfredo, Elisa vai lembrá-lo da impossibilidade do ser humano controlar de um modo total a realidade em que se insere:

«**Elisa** – Estamos no Verão... está calor e é perfeitamente natural que esteja calor... Enlouqueceste. Agora queres acabar com o calor em pleno Verão. [...] Não está na tua mão, isso. [...] **Alfredo** – [...] eu controlo a realidade. [...] Avaliei tudo, em quantidades para sessenta anos... Energia, mantimentos. [...] **Elisa** – [...] Vamos morrer de tédio, muito antes disso»⁷²⁹.

A oposição real/irreal é manifestada ao longo da peça através do antagonismo das duas personagens: Elisa aceita a realidade como ela é, consciente do seu absurdo e do tédio que a solidão e alienação do mundo lhe podem trazer, apelando para a espontaneidade e beleza dos elementos naturais que escapam à mão do homem; Alfredo consome-se pelo terror do fim da humanidade, não compreende a realidade fora do seu controlo e cria um mundo irreal, onde pretende viver na ilusão de controlar na totalidade o seu meio ambiente. Relembramos que a fronteira entre o real e o irreal consistiu numa preocupação incontornável no universo ionesquiano, expressa pelo dramaturgo de um modo evidente na seguinte citação de *Notes et contre notes*:

«Le monde m'apparaît à certains moments comme vidé de signification, la réalité : irréalité. Ce sentiment d'irréalité, la recherche d'une réalité essentielle, oubliée, innommée – hors de laquelle je ne me sens pas être – que j'ai voulu exprimer à travers mes personnages qui errent dans l'incohérent, n'ayant rien en propre en dehors de leurs angoisses, leurs remords, leurs échecs, la vacuité de leur vie»⁷³⁰.

Tal como as personagens ionesquianas, Alfredo Mann recusa-se a compreender e a aceitar a sua morte, o fim da humanidade, as contradições do ciclo natural da vida.

⁷²⁸ *Quem Matou Alfredo Mann?*, pp.185-186.

⁷²⁹ *Quem Matou Alfredo Mann?*, pp.204-205.

⁷³⁰ Ionesco, Eugène, *Notes et contre notes*, Paris, Gallimard, 1962, p.165.

Também os velhos em *Les Chaises* lutam contra o peso da idade, contra a aproximação do ponto final, na esperança de se eternizarem de algum modo através da mensagem do orador. Como tivemos oportunidade de desenvolver no capítulo dedicado a Ionesco, o medo da morte foi um tema incontornável nos seus ensaios e na sua dramaturgia. Vários são os exemplos de personagens que se refugiam em abrigos perante o terror de morrer, como Bérenger em *Piéton de l'air* e o casal de *Délire à deux*. Alfredo Mann procura através do seu refúgio, eternizar-se e encontrar uma solução para o fim da humanidade:

«**Alfredo** – [...] podemos conversar... **Elisa** – Sobre quê?... **Alfredo** – Olha, por exemplo sobre a finalidade última do homem. Acho que temos a obrigação moral absoluta de reflectir sobre isso. Se não formos nós a fazê-lo, quem mais o poderá fazer? Nós, que temos o privilégio de ser, escondidos nas pregas da crosta terrestre, as únicas memórias vivas da humanidade»⁷³¹.

Ao invés das previsões científicas de Alfredo, será a intuição de Elisa sobre o perigo do tédio que se confirmará e a um dado momento as personagens isoladas entregam-se a uma situação de metateatro, como forma de se entreterem e se abstraírem, através de um jogo ficcional que surgirá como escape à realidade a que estão confinados: «**Elisa** – [...] Lembrei-me de outra coisa... (*Pausa*) Agora vamos fazer ao contrário. Fui eu que fiz o abrigo... O abrigo é meu, e tu vens a fugir lá de fora aterrado com o que se está a passar. E não és tu. És um rapazinho, um rapaz que perdeu a família toda»⁷³².

Sebastiana Fadda comenta as linhas temáticas que fazem da peça uma reflexão político-social, advertindo para o facto de assentar em certas características intimamente ligadas à época em que foi produzida:

«As linhas temáticas principais – o espantinho da guerra fria, dos riscos de um conflito nuclear que arrase o planeta e extermine a humanidade, do poder detido por quem impulsiona e gere o progresso tecnológico a seu uso e consumo, seja para ofensa ou para defesa – induzem-nos a considerar a peça como sujeita a envelhecimento precoce, já que se alteraram, ou desenvolveram-se, os pólos em que assentam as tensões político-sociais dos nossos dias. Permanece válido o tratamento do material humano plasmado nas personagens, as suas reacções perante o caos que as envolve, e que dá seguimento e cimenta com coerência o pensamento do autor»⁷³³.

A peça *Memórias de uma Mulher Fatal* foi iniciada em 1971 e concluída em 1980. Em Dezembro de 1981 é representada no Teatro do Bairro Alto com encenação e

⁷³¹ *Quem Matou Alfredo Mann?*, p.206.

⁷³² *Quem Matou Alfredo Mann?*, p.214.

⁷³³ Fadda, Sebastiana, prefácio a Sobral, Augusto, *Teatro*, Lisboa, INCM, 2001, p.22.

interpretação de Rogério Vieira⁷³⁴, espectáculo que prosseguiu em 1982 no mesmo teatro durante o mês de Janeiro e no mês de Março no Auditório “Maestro Frederico de Freitas” na Sociedade Portuguesa de Autores, sendo ainda apresentado no mês de Novembro, no âmbito da quinta edição do Festival de Expressão Ibérica. O sucesso do espectáculo pode ser lembrado através da crítica de Carlos Porto publicada no *Diário de Lisboa* que nos descreve os efeitos e a escolha do cenário, tecendo ainda generosos elogios à interpretação de Rogério Vieira:

«O ambiente do aposento é depurado mas requintado: vidros transparentes e cromados; grande moldura dourada na qual será projectado o retrato da personagem (excelente efeito); o computador com um écran de vídeo que ocupa a parede do fundo; almofadas de cetim; uma cabeça metalizada com auscultadores; uma porta isolada. [...] Utilizando o travesti, recurso na aparência já gasto, Rogério Vieira consegue renovar o processo através da extrema segurança, da seriedade, da pluri-expressão, que se mantém sempre vivo e a grande altura. Um duplo trabalho de qualidade: o texto e a interpretação»⁷³⁵.

A propósito do mesmo espectáculo Fernando Midões inicia a sua crítica, denunciando o facto de Augusto Sobral ser autor de um teatro que durante e depois da ditadura foi condenado a permanecer fora de cena:

«Não temos uma dramaturgia tão rica que consinta se desprezem os textos de qualidade que os autores do nosso tempo vão criando, muito embora [...], a nossa consabida ‘tendência para a má administração dos valores próprios’ origine, neste campo, lacunas, erros e injustiças irreparáveis. Circulam subprodutos e ‘esquecem-se’ as obras de valia. [...] Augusto Sobral, talvez a mais sólida, densa e dotada constituição de dramaturgo da geração a que pertence, tem sido muito menos representado do que seria de admitir, com manifesto prejuízo para o teatro que se faz neste país, dada a força, a teatralidade, o tom profundo e o saber de ofício de que sempre revelou sobejas provas em tudo quanto escreveu. Constitui para mim [...] autêntico mistério o facto de, pós-25 de Abril, ninguém ter produzido a sua peça prometeica intitulada *Os Degraus*»⁷³⁶.

Não obstante a crítica de Fernando Midões e o sucesso do espectáculo, o texto só volta a ver o palco 21 anos depois, em 2003 no âmbito do Festival de Teatro de Almada, numa encenação de Jean-Louis Sol, pela companhia L’Écharpe Blanc.

⁷³⁴ De notar que Rogério Vieira encenou durante a década de 80 mais dois espectáculos a partir de textos de Augusto Sobral: *Bela-Calígula* em 1987 pelo Grupo de Teatro Maizum e *Abel Abel* em 1984 no Teatro do Bairro Alto.

⁷³⁵ Porto, Carlos, «Um Texto e um Actor» in *Diário de Lisboa*, 27 de Janeiro de 1982, p.12.

⁷³⁶ Midões, Fernando, «Memórias de uma Mulher Fatal» in *Diário Popular*, 18 de Janeiro de 1982, p.19.

A identidade da personagem Mulher-Fatal é a grande problemática deste monólogo, onde Olinda ou Bobby Sweet, os dois nomes utilizados pela protagonista, decide escrever as suas memórias num contexto de profundo isolamento. Um computador apelidado de Gestalt é o único elemento com quem interage e comunica. A solidão, a identidade perdida na memória e a fronteira entre ficção e realidade são temáticas chave que se aliam à crítica que Augusto Sobral tece a propósito da decadência do poder, «do sistema capitalista desenfreado que não olha a meios para atingir os seus fins, com formas de conhecimento escravizantes ao seu serviço»⁷³⁷.

Sebastiana Fadda vê nesta personagem uma interessante fusão entre o Pai de Prometeu de *Os Degraus* e Alfredo Mann, indicando como traços dominantes da protagonista «mania de onnipotência, sede de exercício do poder, dependência das máquinas, desprezo pelos semelhantes, egocentrismo mantido pelo isolamento profiláctico, solidão e alheamento»⁷³⁸. A importância da presença onnipotente do computador denuncia igualmente o problema da desumanização do indivíduo que inevitavelmente levanta de novo o tema da identidade. Sebastiana Fadda aponta ainda para o alcance desta questão, não só em termos textuais como ao nível do espaço cénico:

«A máquina, e o mecanismo da economia global, impõe-se pela força da sua razão, enquanto o indivíduo perde a razão da sua força sendo-lhe negada a margem de erro, o espaço da criatividade irracional, e vindo a constituir uma simples componente triturada pela engrenagem criada por ele mesmo. O dominador perde o controlo, passa a ser dominado e controlado, até perder a identidade. Por fim, a questão da identidade, levantada nas peças anteriores, presta-se a mais especulações, pois saindo dos limites metafóricos textuais e estendendo-se ao espaço cénico, interpela acerca dos princípios da convenção teatral e da função do actor»⁷³⁹.

O carácter *engagé* da peça destaca-se logo pela metáfora presente no título da personagem principal. Não se trata de uma mulher fatal que corresponda aos estereótipos da imagem de mulher sedutora, mas sim de uma mulher rica e poderosa que surge como crítica e denúncia social. Artur Ramos explica o propósito dessa metáfora na seguinte passagem do prefácio ao texto:

«a mulher fatal que o autor inventou fuge ao tal esquema cinematográfico. É bem claro que ela jamais terá usado e abusado dos seus possíveis encantos para arrastar homens para a abjecção ou a miséria. Usou sim outras armas,

⁷³⁷ Fadda, Sebastiana, prefácio a Sobral, Augusto, *Teatro*, Lisboa, INCM, 2001, p.22.

⁷³⁸ *Id. Ib.*, p.22.

⁷³⁹ *Id. Ib.*, pp.22-23.

bem mais mortíferas: o capitalismo, a tecnologia avançada ao seu serviço, as multinacionais. E é por isso que ela é fatal»⁷⁴⁰.

A mesma interpretação foi afirmada pelo actor Rogério Vieira, numa entrevista publicada no jornal *Sete*, durante as representações do espectáculo no Teatro do Bairro Alto: «Porque afinal a mulher fatal não tem muito a ver com o conceito acerca da mulher actual. O texto joga com o que de obsoleto tem hoje o conceito de mulher fatal. Esta peça é um permanente jogo de equívocos, é uma peça incómoda, dolorosa, mas ao mesmo tempo divertida»⁷⁴¹.

De facto, a denúncia tecida em *Memórias de uma Mulher Fatal* consiste numa construção de ironia e humor, aliada à desconstrução da linguagem e da «exploração de ambiguidades referenciais»⁷⁴², como podemos observar na seguinte passagem do texto:

«Aquele país que tiver vencido a guerra é o meu. Aquela corrente política que estiver no Poder é a minha. Aquela classe que constituir a sua base de apoio é a minha classe. Só que nunca me falem em fracos e oprimidos. É bem feito! Quem é que há-de ser oprimido senão os fracos. É muito mais prático oprimir os fracos. E há que haver um cuidado muito grande com a aplicação da justiça. A justiça só deve ser posta em prática quando for uma porta aberta para o próprio enfraquecimento dos fortes. Por mais sólida que seja a nossa situação nunca podemos abrandar. Ou até mesmo... Quanto mais sólida for a nossa situação menos podemos abrandar...»⁷⁴³.

No programa do espectáculo decorrido no auditório “Maestro Frederico de Freitas”, da Sociedade Portuguesa de Autores salientam-se novamente as temáticas da memória e da identidade como questões fulcrais deste texto:

«*Memórias de uma Mulher Fatal* parte da ideia corrente de mulher fatal, a sedutora que destrói, ampliada no desenvolvimento da peça para significar a própria voragem da vida. E porquê as memórias? Porque normalmente as memórias se escrevem no fim da vida e ao falar aqui em memórias, se pretende significar a aparente fatalidade de uma maneira de estar no mundo, que a cada um isoladamente parece inalterável vai um dia pertencer definitivamente ao passado»⁷⁴⁴.

⁷⁴⁰ Ramos, Artur, prefácio a *Memórias de uma Mulher Fatal* in Sobral, Augusto, *Teatro*, Lisboa, INCM, 2001, p.230.

⁷⁴¹ Rogério Vieira em entrevista com Maria João Duarte in *Sete*, 6 de Janeiro de 1982, p.18.

⁷⁴² Cf. Fadda, Sebastiana, prefácio a Sobral, Augusto, *Teatro*, Lisboa, INCM, 2001, p.23.

⁷⁴³ *Memórias de uma Mulher Fatal*, p.240.

⁷⁴⁴ AA.VV, Programa do espectáculo *Memórias de uma Mulher Fatal*, produzido e interpretado por Rogério Vieira, Auditório “Maestro Frederico de Freitas” - Sociedade Portuguesa de Autores, de 2 a 4 de Março de 1982.

No início do texto, a Mulher-Fatal manifesta num registo cómico falhas de memória, não se conseguindo lembrar do seu verdadeiro nome, relembrando-nos as personagens de Ionesco, também eles assaltados por surtos de amnésia:

«O meu verdadeiro nome é... (*Suspende-se*) O meu verdadeiro nome... Que horror! I forgot, I forgot. [...] Então, qual é o teu verdadeiro nome? Ai Olinda, Olinda, esta tua cabeça. Olinda! É isso, é esse o meu verdadeiro nome. Uma vez que me ocorreu assim tão naturalmente, quando tudo o mais se me tinha varrido do espírito»⁷⁴⁵.

A acompanhar a perda de memória é introduzido o insólito quando Olinda relata o único momento da sua vida em que viu um calendário, sendo sublinhada a desarticulação de referências temporais, onde não surge por acaso a alusão a Salvador Dali: «Olinda... mas tu tens estado a falar de calendários. [...] *Nonsense!* ... Eu nunca vi um calendário... Vi um. Uma vez na ópera. [...] Era um Salvador Dali [...]. Foi o único calendário que eu vi em toda a minha vida»⁷⁴⁶.

Não prescindindo do efeito cómico, o texto estabelece ainda uma interessante ligação entre a memória e o lado inconsciente do ser humano, não sendo de estranhar que após ser mencionado o pintor surrealista por excelência, seja evocada a psicanálise de Freud: «O valor das memórias começa exactamente onde os dados da memória se confundem ou tornam mesmo contraditórias. [...] **Voz Off** – Ao escrever esta frase a senhora integrou-se na corrente que considera a escrita das memórias significativa pela revelação do acto falhado»⁷⁴⁷.

Também as referências espaciais são confundidas quando Olinda procura reconstituir as suas memórias. Não conseguindo localizar as suas recordações de infância no espaço, a Mulher-Fatal manifesta a angústia da perda de identidade ligada à perda de memória: «Não, minha mãe está de pé, a abanar o fogareiro junto da cama. Cama? Mas afinal e o dossel e os cortinados... [...] É uma chaminé!... E não é o quarto, é a cozinha. [...] Ó memória ingrata. [...] pensei na minha vida de tantas maneiras diferentes que hoje, fechada na mais completa intimidade, nada sei de mim»⁷⁴⁸.

⁷⁴⁵ *Memórias de uma Mulher Fatal*, p.232.

⁷⁴⁶ *Memórias de uma Mulher Fatal*, p. 237.

⁷⁴⁷ *Memórias de uma Mulher Fatal*, p. 238

⁷⁴⁸ *Memórias de uma Mulher Fatal*, p. 239.

Note-se ainda a questão da desconstrução da linguagem, num discurso onde a relação significado e significante é constantemente questionada. A este propósito parece-nos oportuno recordar o seguinte apontamento de Saussure:

«Capital de noter que toutes les fois que nous sommes rendus attentifs à un détail, une nuance de son, par exemple à la prononciation légèrement différente de deux mots, nous avons pour unique moyen de nous interroger nous-même, de bien préciser l'*idée* du mot, comme appelant la prononciation correspondante. Tant il est vrai que dans le sème le son n'est pas séparable du reste et que nous n'avons possession du son que dans la mesure où nous prenons *tout le sème*, donc avec la signification»⁷⁴⁹.

Ao procurar reconstruir a memória, Olinda explora os diferentes significados das palavras até à exaustão, até se tornarem esvaziadas de sentido. As palavras tornam-se inúteis no combate à amnésia, gerando-se um vazio comunicacional. Incapaz de recuperar a sua memória, a Mulher-Fatal é novamente assaltada pela perda de identidade:

«A que propósito é que a minha mãe me havia de dizer 'Olinda estás completamente perdida'?! Se eu conseguisse apanhar um fio qualquer desta meada. [...] Estive perdida, provavelmente, de amor... Não conservo a menor recordação do que me tenha acontecido, mas terei estado, muito provavelmente perdida de amor. Ou então, terei estado muito doente, às portas da morte... E a minha mãe tomada pelo desespero terá dito: 'Olinda, estás completamente perdida.' Ou, também é muito possível, que eu um dia tenha ido, por exemplo, passear ao jardim zoológico, e por me enganar nos transportes tenha ido parar a outro sítio qualquer... [...] É inútil, as palavras, só por si, não significam coisa nenhuma. O que irá a história dizer de mim se eu própria não for capaz de encontrar o fio»⁷⁵⁰.

A desarticulação da linguagem associada à questão da identidade é ainda explorada na alusão à célebre frase de Hamlet "Ser ou não ser, eis a questão". O cómico é novamente instaurado no discurso de Olinda que desconstrói o significado da frase de Shakespeare, destituindo-a do seu contexto e sentido ao enumerar as regras gramaticais do verbo 'ser':

«Lembro-me perfeitamente... que o verbo ser, tal como os verbos estar, ficar, permanecer, continuar, não podem ser usados sem um qualitativo ou um complemento qualquer. Um adjectivo, por exemplo: ser rico, ser pobre, ser forte, ser fraco, ou mesmo um substantivo qualificativo que indique por exemplo uma profissão: ser padeiro, ser médico, ser arquitecto, ser contabilista, ser pedreiro. [...] Como é que é possível que William

⁷⁴⁹ Saussure, Ferdinand de, *Ecrits de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 2002, p.118.

⁷⁵⁰ *Memórias de uma Mulher Fatal*, p. 247.

Shakespeare, um homem que teria pelo menos uma cultura média, não conhecesse uma regra tão importante!»⁷⁵¹.

Na crítica ao espectáculo de Rogério Vieira, Carlos Porto assinala que «o conflito com a palavra como signo escrito [...] faz parte da dramaturgia do texto», assim como «o conflito da personagem com ela mesma, com o passado, com a cultura, com o ser e não ser, com a lembrança da mãe pobre e ela rica, com a escrita que se lhe recusa»⁷⁵². O conflito com a linguagem, através da paródia das funções sintácticas e gramaticais das palavras relembra-nos o teatro de Ionesco, mas o conflito do ser humano perante o registo da sua memória traz-nos igualmente ecos beckettianos e este texto contém elementos que, no nosso ponto de vista, vão ao encontro da problemática de *La dernière bande*. Também Krapp procura registar as suas memórias, para combater a possibilidade de amnésia e perda de identidade. Tal como a Mulher-Fatal, Krapp debate-se contra a solidão, não se reconhecendo a si próprio perante o passado que relembra. Ambos representam formas de decadência, Krapp cumprindo o destino do seu nome e desprezando as recordações de um passado feliz; a Mulher-Fatal surgindo como metáfora de uma sociedade hipócrita e decadente. Olinda ilustra então o ser humano esquecido de si próprio e do seu passado, procurando reconstituir em vão uma identidade que abandonou em prol do seu papel social, como afirma Fernando Midões na seguinte caracterização da personagem:

«Olinda (será Olinda?) ao intentar escrever as suas memórias, até que ponto tem lembrança de si própria, até que ponto renega e recalca o que era à partida, criada que foi pelo caminho uma personalidade social Outra, quiçá uma natureza Outra, restando apenas vestígios fragmentados ou auto-escondidos do ser (humano e social) original e primeiro?»⁷⁵³.

Escrito entre 1960 e 1984, *Abel Abel* é um texto que se afasta da linha absurdista. A peça foi representada no Teatro do Bairro Alto em 1984, com encenação de Rogério Vieira e recebeu o prémio da crítica como o melhor texto desse ano. Nesta peça, Augusto Sobral retoma o teatro de situação, adaptando o mito bíblico de Caim e Abel. A reescrita do mito traz como tema central a questão do poder e da culpa.

Bela-Calígula, peça escrita em 1987 apresenta-nos uma fusão e recriação das vidas de Florbela Espanca e o Imperador Calígula no texto de Albert Camus. A acção passa-se

⁷⁵¹ *Memórias de uma Mulher Fatal*, p. 243.

⁷⁵² Porto, Carlos, «Um Texto e um Actor» in *Diário de Lisboa*, 27 de Janeiro de 1982, p.12.

⁷⁵³ Midões, Fernando, «Memórias de uma Mulher Fatal» in *Diário Popular*, 18 de Janeiro de 1982, p.19.

nos bastidores de um teatro, onde dois actores que representam as personagens de Florbela e Calígula são absorvidos pelos papéis que desempenham, desdobrando-se ainda nas identidades de Apeles (irmão de Florbela Espanca) e Drusila (irmã de Calígula). O texto, mais uma vez afastado da linha absurdista segue no entanto os princípios dramáticos de Pirandello. O teatro surge dentro do teatro confundindo-se a arte com a própria vida, questionando-se as identidades e abrindo chão ao sonho, à fantasia e ao drama psicológico.

Augusto Sobral escreveu esta peça a partir de uma encomenda do Teatro Maizum que produziu um espectáculo representado na Casa dos Tabuenses em Julho de 1987, com encenação de Rogério Vieira e cenografia do próprio autor⁷⁵⁴. O espectáculo partiu no mesmo ano em tournée pelas cidades de Évora, Caldas da Rainha, Tavira, Faro e Lagos⁷⁵⁵. Augusto Sobral explica no programa do espectáculo as suas intenções dramáticas:

«criar com a própria linguagem uma ponte entre o imaginário e o documento, partindo da desmontagem do próprio processo de criação teatral, construindo, destruindo e reconstruindo. [...] A escrita impunha que integrada no Teatro a Poesia teria de ser acentuada no valor da palavra, no vocábulo com toda a extensão da sua ambiguidade. Portanto, hoje e aqui, representa-se Teatro da Palavra, capaz por si própria de erguer sensações visuais e auditivas, além do seu sentido vocabular. E portanto, também se representa Teatro de Arte de Actor, o único agente capaz de operar essa transformação da palavra, a mesma, em quantas forem as situações que o próprio actor seja capaz de interiorizar»⁷⁵⁶.

Na crítica ao espectáculo publicada no *Diário Popular*, Fernando Midões descreve o texto de Augusto Sobral a partir da ideia de «uma máquina de circuito reversível, onde o próprio Teatro gera Teatro»⁷⁵⁷. Sebastiana Fadda caracteriza a peça, apresentando-a como um texto onde se estabelece uma «transfiguração da história» e onde se «marca o retorno ao teatro de palavra»⁷⁵⁸. A teatraloga comenta a presença de referências a diferentes autores ao longo da peça, pelas várias citações que povoam o texto (Brecht, Camões, Pessoa) e pela homenagem a Camus, sublinhando ainda a alusão a Pirandello que se associa à de Fernando Pessoa pelas temáticas filosóficas que convoca:

⁷⁵⁴ Cf. Anexos: Imagem 33.

⁷⁵⁵ De acordo com a informação da base de dados do “CET base”.

⁷⁵⁶ Sobral, Augusto in AA.VV, Programa do espectáculo *Bela-Calígula* pelo Teatro Maizum, encenação de Rogério Vieira, interpretação de Silvina Pereira e Fernando Nascimento, Julho de 1987.

⁷⁵⁷ Midões, Fernando, «*Bela-Calígula*, pelo Maizum» in *Diário Popular*, 6 de Agosto de 1987.

⁷⁵⁸ Fadda, Sebastiana, prefácio a Sobral, Augusto, *Teatro*, Lisboa, INCM, 2001, p.26.

«Citações ora subterrâneas ora explícitas afloram reiteradamente ao longo do texto, desvendando mais uma vez o gosto pelo saque nas memórias históricas e literárias tão peculiar no autor. Ao lado das sombras das personagens e de Camus, surgem como mera referência as de Brecht, Camões e Pessoa, mas a do poeta da Mensagem junto à de Pirandello conduzem à ponderação sobre a memória como depósito da inteligência e da identidade»⁷⁵⁹.

Na já mencionada crítica de Fernando Midões, são apontadas as mesmas questões, a propósito das referências intertextuais que marcam a peça de Augusto Sobral: «é um Teatro que só mediatamente parte da vida... porque logo à nascença parte do próprio teatro. Assim as osmose e memórias culturais [...], a referência e utilização de Pirandello, [...] a passagem por Brecht [...], a homenagem a Camus, o [...] adejar por Fernando Pessoa [...], o problema de identidade cifrado no 'poder ser tu sendo eu', [...] o engenhoso construir e desconstruir das personagens»⁷⁶⁰.

O último texto de Augusto Sobral intitulado *Dialogue des Arcanes* foi escrito em francês entre 1995 e 1999. Trata-se de uma peça, onde o dramaturgo adere ao teatro simbólico, pondo em cena os arcanos maiores do Tarot de Marselha que dialogam entre si, apresentando os elementos simbólicos e as problemáticas que os caracterizam. O comentário de Sebastiana Fadda, descreve o texto como «um teatro de palavra e de ideias [que se opõe] à história contando uma história filosófica»⁷⁶¹. A teatróloga chama ainda a atenção para os traços característicos da dramaturgia do autor que se reconhecem nesta última obra, como «o recurso ao *nonsense*, ao bilinguismo e ao plurilinguismo»⁷⁶².

Importa então proceder ao levantamento dos elementos que neste texto ainda apresentam familiaridades com a estética absurdista, apesar de se tratar de uma peça onde o dramaturgo se desviou novamente dessa linha dramática. Em primeiro lugar, continuamos a assistir ao debate sobre a linguagem, sendo questionada a relação entre significado e significante e mantendo-se o gosto pelos silogismos onde a lógica é deturpada. As seguintes passagens da peça apresentam um diálogo entre as personagens Impératrice e Papesse e duas réplicas da personagem L'amoureux, que no nosso entender ilustram a problematização da linguagem que acabamos de descrever:

⁷⁵⁹ *Id. Ib.*, p.27.

⁷⁶⁰ Midões, Fernando, «*Bela-Calígula*, pelo Maizum» in *Diário Popular*, 6 de Agosto de 1987.

⁷⁶¹ Fadda, Sebastiana, prefácio a Sobral, Augusto, *Teatro*, Lisboa, INCM, 2001, p.27.

⁷⁶² *Id. Ib.*, p.27.

« **Impératrice** – Comment est-ce que ‘dire et parler n’est pas la même chose ? **Papesse** – C’est évident que ce n’est pas la même chose. Quand on parle, on use le sens des paroles que tout le monde pratique. Parler, tout le monde peut le faire, dès que l’on connaît les mots. Dire, c’est différent, car on est devant celui qui entend. On est l’un avec l’autre, bien qu’on se croit son contraire. Et le sens né au-delà de la reconnaissance des mots, plus que de les apprendre, nous dévoile » ; « **L’amoureux** – Elle ne s’est pas rendu compte du fait que les paroles qu’elle a lues étaient des choses. [...] Je ne peux plus me taire. J’ai enlevé mes chaussures. Et, pieds nus, personne peut se taire. Car, au-delà de l’idée, on sent l’envie qui monte de la terre et qui rentre en nous par la plante de nos pieds, elle, l’envie »⁷⁶³.

Além de problematizarem a linguagem, as personagens de *Dialogue des Arcanes* questionam constantemente as referências temporais e espaciais onde se situam. À semelhança dos universos dramáticos de Ionesco e Beckett, a esfera e o centro são os símbolos mais evocados, como se ilustra na seguinte troca de palavras entre as personagens Impératrice, Bateleur e Papesse: « **Impératrice** – C’est comme au gyroscope. On ne peut parler d’équilibre que quand ça tourne. **Bateleur** – Alors qu’on dirait l’équilibre perdu. **Papesse** – Bien que l’on arrive pas à comprendre, pourquoi tout cela tourne »⁷⁶⁴. Esta passagem relembra-nos facilmente o diálogo dos Velhos em *Les Chaises*: « **La Vieille** – [...] Ah! Cette maison, cette île je ne peux m’y habituer; tout entourée d’eau... de l’eau sous les fenêtres, jusqu’à l’horizon. [...] **Le Vieux** – [...] Plus on va, plus on s’enfonce. C’est à cause de la terre qui tourne, tourne, tourne, tourne... **La Vieille** – Tourne, tourne, mon petit chou... »⁷⁶⁵.

Na dramaturgia de Beckett, também temos presente a mesma obsessão relativamente ao centro e à circunferência em diversos exemplos. Esta questão é ilustrada por Hamm que pergunta constantemente a Clov se está realmente no centro, manifestada ainda em *Quad*, onde o centro constitui o ponto de fuga das personagens e em *...que nuages...* cuja acção decorre num palco circular. A ideia de circunferência é expressa em geral em todas as suas peças por se apresentar sempre a questão da circularidade nos diálogos, na acção, nas referências temporais e espaciais.

Em *Dialogue des Arcanes*, o espaço é ainda questionado relativamente às coordenadas de orientação. As personagens L’Amoureux, Papesse, L’Empereur e Le Pape discutem acerca do número de direcções do universo:

⁷⁶³ *Dialogue des Arcanes*, p. 348 e pp.351-352.

⁷⁶⁴ *Dialogue des Arcanes*, p.349.

⁷⁶⁵ *Les Chaises*, p.34.

« **L'Amoureux** – Tout ce que je sais de l'univers c'est que d'abord, c'était une dualité, laquelle appuyée sur un troisième a fait tourner une trinité qui en double sur le même troisième, a donné naissance à six directions. **Papesse** – égal en bas et en haut. J'ai lu tout cela. Elle est trop vieille, cette histoire. **L'Empereur** – Et le nord et le sud, et l'est et l'ouest ? Elles sont quatre les directions. **L'Amoureux** – Elles sont six, selon le moindre effort. La même distance entre tous ceux qui sont plus proches. **Le Pape** – C'est cinq le nombre des sens. Selon la mesure de l'harmonie, c'est cinq le nombre des directions »⁷⁶⁶.

A propósito desta passagem de *Dialogue des Arcanes*, relembremos o quanto Beckett se preocupou com a questão da medida e da orientação espacial nos espaços fechados da sua obra dramática. Em *Quad* as coordenadas espaciais são exploradas através da multiplicação e divisão do número quatro; em *Fin de Partie*, Clov observa o mundo através de duas janelas, onde vê a terra de um lado e o oceano do outro; em *Trio de fantôme*, Beckett distribui três acções cénicas através de três direcções; em *...que nuages...* as direcções dos movimentos cénicos correspondem, segundo as didascálias do dramaturgo, a pontos cardiais. Como sublinhou Gilles Deleuze⁷⁶⁷, a medida e a direcção são conceitos explorados, sobretudo nas peças que Beckett escreveu para a televisão, pela aplicação cénica do princípio matemático, onde se opera a combinação de todas as possibilidades.

Em *Dialogue des Arcanes* as referências temporais são questionadas de um modo evidente pela personagem Le Fou na seguinte réplica: «Hier c'était demain, demain était hier Aujourd'hui c'est l'été, l'été est en hiver. [...] Quelle heure est-il, alors? Passé et avenir... S'en vont du même sort»⁷⁶⁸. O carácter circular do tempo é uma característica inerente às dramaturgias do absurdo, onde o tempo passa em vão, correspondendo o ponto de partida ao ponto de chegada. Não nos espanta que em *Proust*, Beckett tenha caracterizado o tempo como «un monstre bicéphale de damnation et de salut»⁷⁶⁹.

O último aspecto de *Dialogue des Arcanes* que relacionamos com a estética absurdista é ilustrado no seguinte diálogo entre as personagens Empereur, Le Pape e La Papesse, onde se declara uma crítica ao fracasso das ideologias:

«**Empereur** - Lorsqu'il y a du monde, dans ce monde, on est amené à conquérir le monde, malgré tout le monde qu'il y en a. Il faut même tuer du monde pour conquérir le monde. Et imposer, Une idée. **Le Pape** – Sur une

⁷⁶⁶ *Dialogue des Arcanes*, pp.352-353.

⁷⁶⁷ Cf. Deleuze, Gilles, *L'Épuisé*, Paris, Editions de Minuit, 1992.

⁷⁶⁸ *Dialogue des Arcanes*, p.371.

⁷⁶⁹ Beckett, Samuel, *Proust*, Paris, Editions de Minuit, 1990, p.21.

idée unique on peut fonder un Empire. **Papesse** – Cela me fait peur. La seule idée de penser à une idée seule... Si au moins l'idée avait une sœur... »⁷⁷⁰.

O fracasso da humanidade e a descrença nas diferentes utopias e ideologias políticas foi enunciado de um modo directo por Ionesco, em especial em *Rhinocéros* e de um modo subtil na dramaturgia de Beckett, como se revela no texto *Le monde et le pantalon*⁷⁷¹ que relata Nagg em *Fin de partie*:

« Goddam Sir, non, vraiment, c'est indécent, à la fin ! En six jours, vous entendez, six jours, Dieu fit le monde. [...] Et vous, vous n'êtes pas foutu de me faire un pantalon en trois mois ! (*Voix du tailleur, scandalisée.*) Mais Milord ! Mais Milord ! Regardez — (*geste méprisant, avec dégoût*) — le monde... (*un temps*)... et regardez — (*geste amoureux, avec orgueil*) — mon PANTALON ! »⁷⁷².

Segundo Sebastiana Fadda, a escolha de escrever o seu último texto em francês pode ser encarada como um protesto simbólico do dramaturgo que se viu afastado dos palcos durante longos anos:

«a decisão de escrever *Dialogue des Arcanes* inteiramente em francês induz a especulação que a razão basilar não resida no simples prazer derivante do ritmo e da musicalidade da língua de além-Pirinéus. Não serão estranhas as motivações de ordem pessoal, mas é provável que a opção represente de forma simbólica uma condição de exílio geográfico voluntário: recusa do teatro em português e do teatro em Portugal pela amargura de se sentir reduzido ao silêncio, tendo ficado longos anos exilado do palco»⁷⁷³.

Tal como outros dramaturgos portugueses, Augusto Sobral viu a sua produção dramática amordaçada, não só pela censura do Estado Novo, mas também por se manter depois do 25 de Abril, com o estigma de um autor de gaveta. A esse propósito Sebastiana Fadda não deixa de apontar para o facto de o dramaturgo se ter dedicado, durante os lapsos de tempo em que ficou afastado dos palcos como autor, a diversas actividades culturais, muitas vezes de um modo intrinsecamente ligado ao teatro:

«Ilustra o volume *Um Espinho da Flor* (1959) de António Manuel Couto Viana e realiza as capas de *O Pecado de João Agonia* (1961) de Bernardo Santareno e *Praia Nova* (1962) de Matilde Rosa Araújo; assina a cenografia do espectáculo baseado no original de António Ferreira *A Castro* [...];

⁷⁷⁰ *Dialogue des Arcanes*, p.351.

⁷⁷¹ Beckett, Samuel, *Le monde et le pantalon*, Paris, Editions Minuit, 1989.

⁷⁷² Beckett, Samuel, *Fin de partie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 36.

⁷⁷³ Fadda, Sebastiana, «O Teatro e os seus Múltiplos» prefácio a Sobral, Augusto, *Teatro*, Lisboa, INCM, 2001, p.28.

encena *Bed Time Story* (1951) de Sean O' Casey [...] e *Arraia Miúda* (1977) de Jaime Gralheiro [...]; colabora como guionista cinematográfico [...] de duas longas metragens, *Os Demónios de Alcácer Quibir* (1975) de José Fonseca e Costa e *Azul Azul* (1980) de José Sá Caetano; é convidado para cuidar da dramaturgia dos espectáculos *Notícias do Poder* (1977) [...] e *Almada – Dia Claro* (1986)»⁷⁷⁴

A esta lista acrescenta-se ainda a tradução das peças *Os Porquinhos da Índia* de Yves Jamiacque, *Histórias para a Hora de Dormir* de Sean O'Casey, *Os Filhos do Sol* de Maximo Gorki, *As Três Irmãs* de Anton Tchekhov, *Sonho de uma Noite de Verão* de William Shakespeare, *A Escola de Mulheres* de Molière, *Playland* de Athol Fugard e *A Louca de Chaillot* de Jean Giraudoux.

Procurámos demonstrar, através da análise das obras escritas após 1974, a continuidade de traços absurdistas na dramaturgia de Augusto Sobral e o carácter interventivo dos seus textos mais recentes. Se os heróis e anti-heróis das peças observadas mantêm a solidão e a angústia como marcas fundamentais da sua condição humana, não deixam de expressar as preocupações do mundo que os rodeia: Alfredo Mann cria um refúgio para escapar ao fim do mundo; a Mulher-Fatal decide escrever as suas memórias perante o receio de um ponto final, procurando reconstruir a sua identidade; em *Bela-Calígula* confundem-se propositadamente as identidades numa situação de meta-teatro; em *Abel*, Abel retoma-se, como em *Degraus*, a reescrita de um mito para problematizar a questão do poder; em *Dialogue des Arcanes* sintetizam-se diversas questões filosóficas como a crise da linguagem, o fracasso da humanidade e das ideologias, a perda de referências espaciais e temporais. Mantém-se sobretudo a perplexidade das personagens de Augusto Sobral, perante o mundo que se lhes afigura como absurdo e a dificuldade de comunicar com o Outro que se associa de um modo trágico à impossibilidade de aceitar o vazio e de compreender a própria identidade.

Na obra dramática produzida após o 25 de Abril encontramos uma confluência de géneros dramáticos, onde convivem influências tão diversas como o teatro de Pirandello, o teatro de situações de Sartre, passando pelo teatro épico e concluindo-se com o teatro simbolista de *Dialogue des Arcanes*. O cruzamento de diferentes dramaturgias parece ser uma característica do autor, já observada nas obras escritas durante a ditadura. Do nosso ponto de vista, a complexidade dramática de Augusto Sobral reside justamente no facto de apresentar um vasto leque de linhas estéticas.

⁷⁷⁴*Id. Ib.*, pp.28-29.

Impõe-se então questionar mais uma vez os motivos que presidem ao silenciamento deste autor nos palcos portugueses, negligenciando-se uma obra que contém inúmeras possibilidades cénicas.

1.2 Hélder Prista Monteiro – Entre o desvio do épico e as reminiscências do absurdo

A partir dos anos 70, Hélder Prista Monteiro envereda por um caminho que se afasta do absurdismo, onde se dá o que Sebastiana Fadda apelida de «adesão à realidade⁷⁷⁵». No entanto, não deixamos de encontrar nas suas peças da segunda fase várias marcas do absurdo que ele desenvolveu na fase precedente. Tal como no caso de Augusto Sobral, e de algumas peças de Miguel Barbosa escritas durante o pós 25 de Abril, manifestam-se traços de diferentes estéticas e nessa confluência de géneros, o absurdo mantém-se presente em alguns aspectos.

Em *Os Faustos*⁷⁷⁶, a incomunicabilidade entre os dois elementos do casal continua a evocar o teatro de Ionesco, com um discurso característico do *nonsense*, desconexo e desarticulado, de frases suspensas de significado indeterminado ou cujo sentido é revelado posteriormente. Encontramos também uma inversão da lógica discursiva, própria da renovação teatral integrada na estética de vanguarda. Trata-se de uma peça que é produto e reflexo da época em que é produzida, onde se reflecte o questionamento ideológico, a denúncia da repressão política precedente e o clima de incerteza da época de 70. Damos então conta de uma ilustração desse despertar político e desse momento de ruptura através de uma linguagem codificada, de um tom jocoso e de situações, acções e personagens improváveis que evocam traços fantásticos e surrealistas.

A peça faz alusão a *Les Mains Sales* de Sartre por pôr em cena a derrota do homem perante o fracasso das ideologias. Sebastiana Fadda manifesta a sua interpretação da peça, salientando a temática da fragilidade da condição humana, oscilando em busca de certezas:

«o autor concentra a sua atenção numa determinada realidade através de personagens/símbolos: um jovem casal que muda continuamente de pontos de referência passando do grupo católico ao político, aderindo a ritos e deformações mentais ou culturais, em busca de verdades absolutas, ou do reconhecimento da sua própria identidade numa dimensão satisfatória. O

⁷⁷⁵ Fadda, Sebastiana, 1998, *op.cit.*, p.299.

⁷⁷⁶ Prista Monteiro, Hélder, *Os Faustos*, Lisboa, Arcádia, 1979.

tema é portanto a derrota da inteligência perante a procura da verdade absoluta, inexistente, procura que no entanto representa o destino tragicamente humano de todos os indivíduos, inseridos na sua vulnerável natureza, condenando-os à insatisfação da sua sede de certezas»⁷⁷⁷.

No primeiro acto assistimos ao comportamento de um casal que deixou um grupo religioso para se filiar num partido político, procurando em cada grupo a resposta para as suas angústias e seguindo a filosofia de cada um de modo cego e obstinado. Na seguinte passagem, as personagens congratulam-se por terem finalmente descoberto uma causa e uma luta nobre que acreditam conduzir à salvação do homem: «Descobrimos... uma luta maravilhosa. [...] Que pode haver de mais belo, que empenharmos as nossas vidas [...] na salvação dos nossos irmãos? [...] Não, não! [...] Não é a salvação da alma. [...] Agora... isto é, do que se trata, é da salvação do corpo... a salvação social do homem»⁷⁷⁸.

Prista Monteiro ridiculariza certos clichés ideológicos, denunciando estereótipos através de diálogos de grande comicidade, como a seguinte passagem que citamos:

«**Ele** - [...] Ouve lá! Tu vais assim, com essa blusa? ! [...] não tens outra? Outra cor um pouco mais... digamos, popular? **Ela** - [...] Está decidido. Vou arranjar um blusão velho. E olha! De hoje para o futuro... Devemos ter cuidado com essas coisas, sabes! Nunca mais porei estas roupas na minha vida. Vou dar tudo isto. À tua irmã, à porteira, à mulher-a-dias... [...] Mulher-a-dias! Vês! Vê lá como nós somos. [...] Afinal, eu também não havia de gostar que me tratassem por Mulher. Senhora! A Senhora-a-dias, porque não? **Ele**- Espera aí. Ouve lá! E não será isso um... preconceito burguês? Porque não hás-de ser tu, também, tratada por Mulher, como ela?»⁷⁷⁹.

A denúncia dos estereótipos é ainda explorada do ponto de vista discursivo de um modo evidente na seguinte passagem, em que a personagem feminina mostra dificuldade em abandonar o discurso e os vocábulos que usava no antigo grupo religioso: «**Ela** - [...] Se tudo isto for verdade... Faço uma promessa... **Ele** - (*Rindo*) Pronto! Aí está! Lá voltamos nós!»; «**Ela** - Que bom! Ainda me parece um milagre. Oh... **Ele** - (*Rindo*) Outra vez, hem! **Ela** -[...] É verdade! Que raiva! Ainda não me habituei, hem»⁷⁸⁰.

⁷⁷⁷ Fadda, Sebastiana, *op. cit.*, 1998, pp. 298-299

⁷⁷⁸ *Os Faustos*, p. 43.

⁷⁷⁹ *Os Faustos*, pp. 46-47.

⁷⁸⁰ *Os Faustos*, p. 45 e p. 49.

Por outro lado, a oscilação ideológica do casal manifesta-se para além do discurso, sendo também reproduzida através do gesto e do movimento cénico, como podemos verificar na seguinte didascália:

«Colocam-se em fila. Ele atrás d'Ela e vão saindo pela porta d. b. em passo de marcha militar. Ambos vão tentando sucessivamente as várias saudações partidárias, nenhuma completada, antes interrompida para dar logo início a outra. Poderão começar pela continência nazi, a seguir erguem o punho direito fechado, depois o esquerdo, depois o V da vitória, para acabarem esboçando atabalhoadamente o sinal da cruz, por duas vezes, com o que finalmente saem de cena»⁷⁸¹.

O segundo acto decorre numa sala de um partido político. Cada membro do partido adopta um pseudónimo fictício (Kari, Mei, Chondr, Mit Lip, Teras, Plas e Pro), sendo o casal apresentado ao grupo com os nomes Chro e So. De notar que a renovação da linguagem, característica da estética absurdista, se reflecte ainda na escolha destes nomes que se assemelham a palavras codificadas. No início do segundo acto prossegue-se uma crítica e sátira ao extremismo ideológico, onde o grupo apresenta os princípios do partido ao casal de um modo cómico, como podemos observar na seguinte passagem em que é descrita a saudação:

«**Plas** – Pois bem! Como sabem temos a nossa saudação. (*Vai exemplificando à medida que descreve*) O antebraço direito, flectido sobre o braço em extensão. Palma da mão virada para a frente. Polegar e indicador unidos, fazendo um O. O resto dos dedos estendidos. É fácil, como vêem. [...] **Kari** – Mas cuidado! Há outros partidos que têm, de propósito claro, cumprimentos parecidos com o nosso. Para se confundirem. **So** – Ah, não! Durante anos, nunca me enganei com este. (*Benze-se e ri-se satisfeita. Chro comprometido, dá-lhe uma cotovelada*)»⁷⁸².

A crítica ao extremismo, em tom de sátira é ainda evidente no momento em que os membros do partido discutem a propósito da publicação do livro de Teras, um militante que pertenceu anteriormente a um partido nazi:

«**So** [...] Se os versos já vêm do tempo em que o Irmão servia o outro regime, como é que agora os vamos editar em nosso proveito? Terá havido alterações? [...] **Plas** – [...] Sabe, os valores que informam, teoricamente, um e outro regime, não são assim tão antagónicos [...]. O Irmão Teras é um autoditacta. A sua Universidade, da esquerda ou da direita, foi o povo»⁷⁸³.

⁷⁸¹ *Os Faustos*, p.55.

⁷⁸² *Os Faustos*, pp.63-64

⁷⁸³ *Os Faustos*, pp.85-86.

A peça termina com uma discussão acalorada sobre questões da vida privada de cada membro. Pro acaba por ser assassinado pelos outros por contar o percurso do seu alcoolismo e pronunciar frases inconvenientes, como as que passamos a citar:

«Os Irmãos, isoladamente ou em Associação, desgraçadamente, nunca poderão deixar de agir como... como homens! [...] O homem... que nasce inconformista, irá assim até ao fim dos seus dias... vítima da sua fatalidade ontológica. [...] E a insatisfação é já uma forma de inteligência. [...] é por isso que felizes são... são os outros»⁷⁸⁴.

A crítica de Prista Monteiro relembra-nos o teatro de Ionesco, onde o extremismo ideológico foi denunciado e criticado, em particular na obra *Rhinocéros*, na qual o dramaturgo romeno cria uma metáfora da desumanização, em que todos os homens acabam por se metamorfosear em rinocerontes. Ionesco explica em *Notes et contre notes* a sua principal intenção ao escrever *Rhinocéros*: «montrer l' inanité de ces terribles systèmes, à quoi ils mènent, comment ils enflamment les gens, les abrutissent, puis les réduisent en esclavage»⁷⁸⁵. Ionesco explica ainda o motivo pelo qual os seus textos procuram explorar o irreal em contraponto com o real e a sua recusa perante uma estética realista: «Ce réalisme aliène l'homme de sa profondeur [...]. Quelle valeur de vérité peut-il y avoir dans cette sorte de réalisme qui oublie de reconnaître les réalités humaines les plus profondes : l'amour, la mort, l'étonnement, la souffrance et les rêves de nos cœurs extra-sociaux»⁷⁸⁶. Parece-nos que em *Os Faustos* de Prista Monteiro encontramos uma crítica semelhante à do teatro de Ionesco, onde se denuncia o estado de vigília da humanidade que, incapaz de responder ao absurdo do mundo em que vive, acaba por se conduzir em grupo numa massa desumanizada e uniforme.

A peça *Os De Graus* ganhou em 1989 o Prémio Garrett da Secretaria de Estado da Cultura para o melhor original português desse ano. O texto apresenta-nos o cenário kitch de um quarto onde se desenrola um drama psicológico entre vários elementos de uma família. A proliferação de objectos, com vista a um asfixiar do espaço cénico, típica do teatro ionesquiano, é a primeira indicação cénica do texto:

«Pesados cortinados, grossas carpetes, lustre de muitas velas e excesso de móveis dos mais desconstruídos estilos, que suportam, também, um exagero

⁷⁸⁴ *Os Faustos*, pp.105-106.

⁷⁸⁵ Ionesco, Eugène, *Notes et contre notes*, Paris, Gallimard, 1962, p.177.

⁷⁸⁶ *Id. Ib.*, pp.174-175.

de bibelots. Por toda a parte copos com resto de bebidas. [...] Sobre a [mesa-de-cabeceira] da esquerda, um candeeiro e embalagens de medicamentos. Na da direita, acumulam-se copos, livros, um jarro contendo refresco, etc. [...] Não há qualquer janela. [...] Por todo o lado se encontram ‘queridos’ animaizinhos domésticos. [...]. Há ainda, dispersas, várias gaiolas de diferentes tamanhos habitadas por irrequietas e exóticas aves. Em consequência, ouve-se permanentemente um discreto ‘back ground’ provocado por toda aquela passaraça»⁷⁸⁷.

Reconhecemos nesta descrição do cenário, uma concepção dramatúrgica comum à que foi inaugurada por Ionesco, onde inclusivamente a proliferação se articula com os efeitos de som e a performance das personagens.

Outra característica absurdista que se mantém é o facto de as personagens serem identificadas pelos seus laços familiares e destituídas de nome. São inicialmente apresentadas por «Mãe, Filho, Filha Mais Velha, Filha do Meio e Filha Mais Nova» e durante os diálogos do texto, as personagens das Filhas surgem indicadas por siglas: «F.M.V. (Filha Mais Velha); F.D. M. (Filha do Meio); F.M.N. (Filha Mais Nova)».

Mantêm-se ainda as temáticas que abordam a fronteira entre a loucura e a lucidez, o racional e o irracional. A partir da rodagem de um filme, realizado pelo Filho, as personagens vivem as suas próprias patologias e neuroses, num ambiente de meta-teatro com afinidades pirandellianas, onde não falta o debate sobre a arte e a ficção e onde se discutem as técnicas do cinema e do teatro. A acção decorre sempre neste espaço circunscrito que proporciona o ambiente de caos e o discurso desconexo.

No programa do espectáculo *De Graus* encenado por Joaquim Benite, pela Companhia de Teatro de Almada em 1994 no Teatro da Trindade⁷⁸⁸, descreve-se a peça, assinalando as noções de *nonsense*, de meta-teatro e de comicidade, temáticas aliás de incontornável ligação entre si⁷⁸⁹:

«Com o ‘non-sense’ habitual em algumas obras do autor, *De graus* conta-nos a história de uma família que se reencontra para um verdadeiro ajuste de contas com o seu passado. Pelo palco, em ‘flash-backs’ sucessivos vão passar várias fases da vida familiar, nas quais as próprias personagens interpretam papéis do seu passado, o teatro acontece então dentro do teatro. Com a forma de uma comédia onde os ‘gags’ se sucedem vertiginosamente, são tratados

⁷⁸⁷ *De Graus*, p.11.

⁷⁸⁸ Cf. Anexos: Imagem 34.

⁷⁸⁹ São apontadas as mesmas temáticas na crítica ao espectáculo de João de Melo Alvim no *Diário de Notícias*: Alvim, João de Melo, «Teatro de Almada em Lisboa», in *Diário de Notícias*, 20 de Fevereiro de 1994, p.28.

temas como o cinema, o próprio teatro e fundamentalmente as relações familiares»⁷⁹⁰.

No *Jornal de Letras*, a crítica de Carlos Porto ao espectáculo da Companhia de Teatro de Almada chama a atenção para a invisibilidade da dramaturgia de Prista Monteiro, caracterizando-o como «um dos mais sacrificados ao silêncio (ou à gaveta) dos nossos autores vivos»⁷⁹¹. Refere-se de igual modo ao meta-teatro fulcral neste texto e evoca a esse propósito uma ligação com Pirandello:

«*De Graus* é uma peça na qual se joga um jogo facilmente reconhecível na sua componente pirandelliana: o do teatro que um pequeno grupo familiar faz para si próprio. [...] Entre a figura matriarcal que domina o espaço do seu trono, que é cama de onde não sai, e os filhos, à procura da sua razão de vida, entre estes, cada um com os seus próprios jogos, o jogo da criação, o jogo do sexo, o jogo da guerra, o jogo da evasão pela droga, o jogo da loucura, o jogo da morte, mesmo o jogo do não jogo (como o do conformismo). O espectáculo poderia continuar indefinidamente, com a invenção de novos jogos, ou a variação dos mesmos»⁷⁹².

A crítica de Isabel Faria ao mesmo espectáculo aponta de um modo directo o facto de a peça esboçar um retrato da esquizofrenia. A abordagem da esquizofrenia enquanto intenção cénica é explicada pelo actor Luís Vicente no mesmo artigo:

«Luís Vicente adianta que a abordagem à esquizofrenia foi estabelecida nesta peça ‘com rigor quase científico. As patologias foram identificadas, analisadas e estudadas’ e as referências e retornos ao passado, que definem certos comportamentos das personagens, baseadas em casos clínicos verídicos, que o autor, médico, acompanhou e investigou, com o apoio do psiquiatra Barahona Fernandes. ‘Isso pretende fundamentar uma tese do autor, de que o meio também forma as pessoas. [...] a filha mais nova – cujo grau de esquizofrenia está muito próximo do autismo – [...] que não fala na actualidade, no retorno ao passado [consegue] estabelecer uma certa comunicação»⁷⁹³.

A aproximação à estética absurdista, e de certo modo em contraponto à brechtiana, manifesta-se na intenção do espectáculo em «retratar ‘os problemas da

⁷⁹⁰ AA.VV., Programa do espectáculo *De graus* de Helder Prista Monteiro, encenação de Joaquim Benite, interpretação de Estrela Novais, Luís Vicente, Manuela Cassola, Maria Frade e Sylvie Rocha, Companhia de Teatro de Almada, representado e no Forum Cultural do Seixal, a 22 de Dezembro de 1993 e no Teatro Trindade, a 23 de Fevereiro e 13 de Março de 1994.

⁷⁹¹ Porto, Carlos, «A surpresa do lugar», in *Jornal de Letras*, 8 de Fevereiro de 1994, p.21.

⁷⁹² *Id. Ib.*

⁷⁹³ Faria, Isabel, «*De Graus* retrata diferentes graus de esquizofrenia», in *Correio da Manhã*, 25 de Fevereiro de 1994, p.4.

natureza humana'» e no facto de se sublinhar que «esta peça não faz nenhuma crítica, 'pretende sim abordar as questões do comportamento humano»⁷⁹⁴.

O meta-teatro surge nesta peça de um modo curioso, como terapia e ponto de equilíbrio para as angústias, neuroses e conflitos familiares que aqui se retratam: «o despoletar de reacções surge depois de o filho ter realizado um filme que conta a história da família. Encontram-se todos no quarto da mãe para visionarem o filme, e a partir dessas imagens vão tentar equilibrar os conflitos emergentes naquela família»⁷⁹⁵.

Note-se uma vez mais a caracterização da peça como uma comédia onde o *nonsense* predomina e através do qual se desenvolvem vários momentos de comicidade, que se situam por sua vez no limiar da tragédia por evocarem situações de dor: «*De Graus* é uma comédia *nonsense* porque são as próprias situações que geram comicidade e mesmo alguma hilaridade, mas tem outros momentos que vão muito fundo à baixeza do ser humano ... [...] A família recorda situações dolorosas, que resultam como divertidas por serem adultos a fazerem coisas de crianças de oito e nove anos»⁷⁹⁶.

A peça *Auto dos Funâmbulos* é outro exemplo de um texto publicado já na década de 90, onde ainda encontramos uma afinidade com a estética do absurdo. Nesse sentido, Urbano Tavares Rodrigues tece o seguinte comentário, a propósito desta obra:

«Retratista do homem de fato cinzento e das amarguras da rotina, é muitas vezes da palavra banal, do lugar-comum, da frase feita que Prista Monteiro retira, no seu teatro, a expressão vivíssima e patética do absurdo. Neste seu *Auto dos Funâmbulos*, sem fugir totalmente a esse clima, ele aborda porém o excesso e o horror, com tanta força que o seu eco fica em nós»⁷⁹⁷.

No prefácio de Maria Helena Serôdio é apontada a fronteira entre o universo real e o onírico, ambos simultaneamente presentes neste texto: «Nesta peça o autor faz um exercício dramático sobre as incertas fronteiras entre o real e o sonho dividindo o único acto que a constitui em dois quadros: constrói o primeiro em torno do onírico, e compõe o segundo com elementos predominantemente realistas»⁷⁹⁸.

Num outro momento do mesmo prefácio, Maria Helena Serôdio descreve o universo onírico da primeira parte do texto:

⁷⁹⁴ *Id. Ib.*

⁷⁹⁵ *Id. Ib.*

⁷⁹⁶ *Id. Ib.*

⁷⁹⁷ Rodrigues, Urbano Tavares *apud* Prista Monteiro, Hélder, *Auto dos Funâmbulos*, prefácio de Maria Helena Serôdio, Lisboa, Escritor editora, 1993.

⁷⁹⁸ Serôdio, Maria Helena, prefácio a Prista Monteiro, Hélder, *Auto dos Funâmbulos*, Lisboa, Escritor editora, 1993., p. XIII.

«A estranheza das réplicas do primeiro quadro resulta não só da sua brevidade e repetição obsessiva de palavras, mas sobretudo por usarem um jargão médico que, para além da nomeação da bactéria ou doença bem pouco conhecida (*legionella*), se serve de palavras comuns, porém em sentido figurado»⁷⁹⁹.

A peça põe em cena personagens representadas por sombras, em forma de cone que ao longo da peça evocam frequentemente *A Peste* de Camus: «Como o Albert dizia... guerras e pestes, ao princípio ninguém acredita»⁸⁰⁰. A referência a Camus surge inicialmente em paratexto com a seguinte citação: «Le fléau n'est pas à la mesure de l'homme, on se dit donc que le fléau est irréel, c'est un mauvais rêve qui va passer»⁸⁰¹. Ainda em paratexto destaca-se a dedicatória do autor que vem elucidar o propósito da peça:

«A todos quantos estiveram à minha beira, médicos, enfermeiros e auxiliares de acção médica, da Unidade de Cuidados Intensivos Pneumológicos e dos Serviços de Cardiologia, Radiologia e Laboratório de Patologia Médica do 'meu' Hospital de Pulido Valente, ao qual, na minha pequena medida, ajudei a dar vida e que agora tão generosamente me retribui, com a minha»⁸⁰².

Compreendemos com esta dedicatória que a peça surgiu baseada numa experiência do autor enquanto doente do hospital onde trabalhou como médico. A seguinte interpretação de Maria Helena Serôdio, no já citado prefácio do texto, estabelece uma relação entre a temática da doença e a alusão a Camus:

«doença e um deficiente serviço de saúde (feito não para servir o doente ou respeitar o óptimo dos serviços médicos, mas num sentido economicista), serviços médicos, mas na metáfora camusiana que o texto cita analogicamente – a peste. Aqui, porém, ela transmuta-se em '*legionella*', e da Argélia se passa para a Espanha e para os americanos enquanto referentes da doença»⁸⁰³.

Neste sentido, a analogia estabelecida entre a peste e a crise económica manifesta-se em forma de denúncia política, onde o autor mantém o gosto pelo recurso a metáforas e à linguagem codificada.

⁷⁹⁹ *Id. Ib.*, pp. XVII-XVIII.

⁸⁰⁰ *Auto dos Funâmbulos*, p.34.

⁸⁰¹ *Auto dos Funâmbulos*, p.12.

⁸⁰² *Auto dos Funâmbulos*, p.11.

⁸⁰³ *Auto dos Funâmbulos*, p.18.

No primeiro acto, a Sombra nº1 pronuncia frases em delírio, repetindo sucessivamente a palavra “legionella”. As restantes sombras conversam entre si, como se tratassem de negócios à margem da 1ª. De vez em quando falam a propósito da mesma, como se se referissem a um doente acamado. Por outro lado, mencionam de tempos a tempos situações a propósito de outros doentes que faleceram. No segundo acto, as restantes figuras falam com a primeira como se ela estivesse em recuperação. Surge em cena a 7ª figura que desempenha o papel de mulher da primeira. Nesse diálogo, a primeira figura mostra-se perturbada por se lembrar que enquanto estava sedada pediu para receber a eutanásia. A personagem insiste em tentar compreender a intenção do seu gesto, apesar de todos insistirem para ela não dar importância a esse episódio. Esta passagem permite-nos estabelecer uma ponte com o teatro de Ionesco e Beckett, no sentido em que também nas suas dramaturgias surgem personagens que insistem em debruçar-se sobre si próprias, para interrogarem a sua natureza. Assim, e novamente à semelhança do teatro de Beckett e Ionesco, é fomentado o seguinte debate sobre a condição humana:

«**1ª figura** – Oh! Que incoerência! Que fraqueza! **3ª figura** (*irónico*) – Há quem diga que é isso que faz o encanto do Homem. **1ª figura** – Uma... vergonha! **7ª figura** – Porquê? Achas que a culpa é nossa? (*Silêncio*) **1ª figura** – Nem em nós podemos confiar! **3ª figura** – Olhe! Se quer saber... eu acho que tenho um remédio para isso. (*Pausa*) Nunca olhar para trás! **7ª figura** – Andar sempre em frente. **1ª figura** – Mas isso já é desistir... **3ª figura** – Estamos todos condenados a isso. [...] Por isso é que sobrevivemos»⁸⁰⁴.

A peça *A Vila* de 1985 desenrola-se numa habitação de trabalhadores, onde vivem em quartos miseráveis famílias inteiras. Os habitantes da Vila não podem emagrecer nem adoecer, correndo o risco de serem despedidos. Estão vestidos todos de igual e envergam braçadeiras, onde são indicados os números das casas onde vivem (2º Porta 8, por exemplo). A descrição do cenário corresponde à imagem de um bairro social degradado, com condições de vida precárias:

«Sem luz directa, cada família terá então de utilizar para sua iluminação um candeeiro em vidro, de petróleo e cujo consumo será por eles frequentemente consultado para que, também, através dele, possam, de algum modo, vir a orientar-se no tempo. Toda a vida de cada uma destas famílias processar-se-á para o corredor central em cujas extremidades existirão os elementos comuns aos inquilinos de cada piso. A uma ponta os sanitários, a outra a plataforma

⁸⁰⁴ *Auto dos Funâmbulos*, pp.80-81.

de recepção dos baldes que transportam a água do poço interior que serve todo o edifício. À sua volta desenrola-se a vida dos habitantes da “Ilha” com o seu “brouhaha” característico, nascido de discussões que estalam a cada passo, do entrecocar dos baldes, da água que escorre pelos degraus de pedra, etc»⁸⁰⁵.

Se a situação cénica traduz um carácter de intervenção social próximo da corrente brechtiana, diversos elementos do texto e das didascálias dão ainda conta de uma dramaturgia com ecos absurdistas. As indicações cénicas detalhadas propõem uma arquitectura geométrica, com uma conjugação de efeitos visuais, de luz e de som.

No início do espectáculo é projectada uma imagem «psicadélica fortemente colorida e a princípio completamente anárquica, anódina, mas de bonito efeito cromático, acompanhada de um, também violento, efeito musical, tudo isto de modo a fustigar enérgica e inesperadamente o espectador»⁸⁰⁶. Os efeitos de luz e sombras relembram o teatro de ruínas beckettiano, sobretudo quando se associam ao peso do silêncio:

«Tudo isto acabará por se extinguir, deixando em seu lugar um profundo silêncio e o aparecimento de uma pequena luz, isolada, triste e mortiça que nasce de um candeeiro, ainda irreconhecível, situado algures a meio do palco. Então começará a definir-se, apenas a presença de algumas sombras em cena. [...] A cena mesmo quando completamente iluminada, não deverá nunca passar duma mortiça luz amarelada»⁸⁰⁷.

Por outro lado, em certas indicações cénicas, os efeitos de luz produzem um efeito de dinamismo, acompanhando movimentos mecânicos e acções minimalistas. Por exemplo, quando a Vizinha do 2º andar, Porta 10 surge em cena, lemos no texto indicações cénicas minuciosas, onde o autor propõe conjugar efeitos de luz com uma acção repetitiva:

«Esta personagem surgir-nos-á imóvel mas em atitude de quem cose, embora tenha a cabeça completamente rodada para a direita. [...] Este momento durará cerca de cinco segundos, ao fim dos quais o foco de luz se extinguirá de novo, para reaparecer imediatamente, mas somente também por mais três ou quatro segundos, durante os quais aquela figura terá mudado de posição, endireitando o tronco, interrompendo a costura e embora de costas, mas de perfil, apresentará, tanto quanto possível, uma expressão de espanto»⁸⁰⁸.

⁸⁰⁵ Prista Monteiro, Hélder, *A Vila*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores, 1985, pp.9-10.

⁸⁰⁶ *A Vila*, p.7.

⁸⁰⁷ *A Vila*, p.8 e p.11.

⁸⁰⁸ *A Vila*, p.18.

O primeiro acto começa com um diálogo de um casal que acaba de acordar. As personagens designadas por Homem e Mulher perguntam um ao outro se sonharam durante a noite. A Mulher começa por descrever o seu sonho com um discurso vago e desarticulado, enumerando diversos elementos: «Com o fim do... com... não sei! Não sei bem. Hum! Talvez fosse com o princípio.... [...] Pareciam trovões... relâmpagos... E havia água, parece-me. Muita água a subir, a subir.... e eu... Não sei! (*Num grito e agarrando-se ao Homem*) Não havia nada! Nada!»⁸⁰⁹.

O sonho é relatado com dificuldade, num esforço de memória, que nos lembra as personagens de Ionesco pois, como observámos no capítulo dedicado ao dramaturgo romeno, também elas lutam contra a perda de memória, exprimindo-se através de uma linguagem desconexa. Tal como na dramaturgia ionesquiiana, a Mulher não consegue assinalar referências temporais, confundindo o princípio com o fim. De notar ainda a imagem da água como elemento de destruição, o elemento que também em Ionesco surge como perturbador, pelo poder de diluir e afogar em si todos os elementos. Assim, tal como as personagens ionesquiianas, a Mulher mostra o seu terror perante a possibilidade de um dilúvio que a conduzirá inevitavelmente ao vazio («Muita água a subir, a subir.... e eu... Não sei! (*Num grito e agarrando-se ao Homem*) Não havia nada! Nada!»).

Ainda no primeiro acto, o seguinte diálogo entre as mesmas personagens manifesta novamente a desarticulação da linguagem, num discurso onde se dá conta da ausência de referentes temporais:

«**Mulher** [...] – Olha! Que dia é hoje? **Homem** – Hum... Deve ser... Devemos estar quase a meio. **Mulher** [...] – O quê, ainda? Então... esta semana... ainda podemos... pelo menos, han... **Homem** [...] – Hum! Não sei... **Mulher** – Sei eu. Se ainda lá não chegamos... **Homem** – Bom! Talvez! Esta semana ainda... talvez. Mas para a outra... **Mulher** [...] – Ora! Tem sido tão bom. Ontem... anteontem... **Homem** [...] – Sim! Mas nós não podemos esquecer estas coisas. **Mulher** – Bem! Até aqui... **Homem** – Sim, bem sei. Nós... lá temos tido sorte. [...] Era uma desgraça. **Mulher** – Mais uma boca! Oh valha-nos Don!»⁸¹⁰.

Durante a maioria das réplicas deste diálogo, estamos perante uma linguagem codificada de frases suspensas, cujo significado é vedado ao leitor até à última réplica da Mulher. O casal interroga-se através de uma série de referências temporais, sem que o propósito dessa interrogação seja explícito para o leitor. As últimas réplicas («**Homem** –

⁸⁰⁹ A Vila, p.14.

⁸¹⁰ A Vila, pp. 18-19.

[...]Era uma desgraça. **Mulher** – Mais uma boca! Oh valha-nos Don!») revelam-nos o conteúdo implícito de todo o diálogo: todas as interrogações que eles enunciam a propósito do tempo relacionam-se com o medo que têm de que a mulher engravide, pois não poderiam sustentar mais uma boca. De notar ainda a expressão “Valha-nos Don”. Durante toda a peça, as diferentes personagens enunciam várias expressões feitas, em que Deus é substituído por Don: “Graças a Don”, “Se Don quiser”, entre outros exemplos. Este código linguístico parece ligado ao facto de o patrão dos empregados da Vila ser chamado de Dono. Dono e Don surgem então como personagens constantemente evocadas (embora nunca surjam em cena). Ambos manifestam uma onnipresença no discurso e acção das personagens que reagem numa atitude de subjugação perante a sua vontade e autoridade.

Em diversos exemplos de diálogos, as frases são suspensas e enigmáticas e o discurso desenrola-se numa ausência de explicação do conteúdo, apenas esclarecido posteriormente e nunca de um modo explícito. As personagens exprimem-se de um modo desconexo, confundindo as referências temporais, não só quando se esforçam por recordar sonhos ou situações do passado, mas também quando tentam identificar o tempo presente. Assim, quando no seguinte diálogo o Homem pergunta as horas à Mulher, ela hesita, respondendo-lhe ora meio-dia, ora meia-noite: «**Homem** [...] sabes as horas? **Mulher** [...] Meio-dia! Deve ser meio-dia. **Homem** – Ah não! Meio-dia não. Não pode ser. Quando eu cheguei já estava escuro, há muito tempo. **Mulher** [...] Hum! Sim! Talvez! Deves ter razão. É meia-noite!»⁸¹¹.

Sebastiana Fadda descreve a peça *A Vila*, apontando a confluência de géneros dramaturgicos, numa oscilação entre o real e o irreal:

«Se o primeiro acto deixa pensar num regresso ao absurdo da primeira produção do autor, o segundo, no seu epílogo, demonstra novamente a sua superação através da fusão entre real e irreal. Até ao fim os diálogos que os habitantes do prédio mantêm numa troca de comunicação aparente, têm um andamento circular. Não se movimenta nenhuma acção além da da sub-reptícia denúncia das estruturas capitalistas que semeiam o germe da ignorância, do medo, da vida reduzida a um primário estágio de subsistência. [...] O grau de irrealidade presente em *A Vila* [...] é um simples pretexto, no sentido de desmascarar o real por meio da denúncia de um absurdo fictício e quotidiano ao mesmo tempo»⁸¹².

⁸¹¹ *A Vila*, p.48.

⁸¹² Fadda, Sebastiana, 1998, *op.cit.*, pp. 309-310.

Assim, nesta peça assumidamente interventiva, onde a denúncia visa flagelos sociais facilmente identificáveis, não deixamos de estar diante de uma dramaturgia que retoma diversos elementos que constituem ecos do teatro de Ionesco e Beckett.

Nas peças *O Fio* (1978), *A Caixa* (1979)⁸¹³, *O Mito* (1988), *Naturalmente Sempre* (1988) e *Não é Preciso ir a Houston* (1999), o dramaturgo manifesta uma adesão à estética realista e os elementos absurdistas são praticamente inexistentes. Porém, no texto *O Mito*, Prista Monteiro mantém alguns traços do absurdo, ao criar um cenário com dois estúdios, onde reconhecemos a proliferação ionesquiana, em particular no que diz respeito ao cenário de *Nouveau locataire*:

«Tanto no [estúdio] da direita como no da esquerda as paredes estão cobertas por armários onde os livros se amontoam e por alguns bons quadros também colocados um tanto ao acaso. De resto, por toda a parte, chão, móveis, etc., se encontram pilhas de livros, revistas, telas, discos, etc. [...] Todo o quarto está ainda atravancado pelos mais variados objectos, tais como aparelhagem sonora, colunas de estereofonia, mesinhas, banquetas, estante giratória, etc. Em cima da secretária o caos é idêntico: livros, rimas de papel, um pequeno gravador, cassetes, máquina de escrever, um lindo frasco cheio de esferográficas»⁸¹⁴.

Por outro lado, mantém-se neste texto o estilo discursivo observado em *A Vila*, pela utilização de diálogos com frases suspensas, de significado implícito ou posteriormente revelado. Tal como na maioria das peças de Prista Monteiro, as personagens são destituídas de nome, sendo identificadas pelos laços familiares ou pela sua função na situação cénica. Segundo Sebastiana Fadda, esta é uma peça que se situa a meio caminho entre o absurdo e o real, sendo o absurdo intermitente:

«O absurdo é intermitente, a mola que o faz saltar às vezes está ligada aos comportamentos das personagens, outras a circunstâncias paradoxalmente reais, outras ainda à linguagem que disserta por abstrações sem explicitar o referente. [...] Com *O Mito*, o autor volta às temáticas da produção dramática com que se estreou: a degradação física e moral; a falta de comunicação entre as pessoas e a insensibilidade pelo destino individual e colectivo dos outros; a precariedade dos sentimentos [...]; a solidão irreversível a que o homem está condenado [...]»⁸¹⁵.

⁸¹³ Peça adaptada para o cinema por Manoel Oliveira em 1994.

⁸¹⁴ Prista Monteiro, Helder, *O Mito e Naturalmente Sempre*, Lisboa, INCM, 1988, p.13.

⁸¹⁵ Fadda, Sebastiana, 1998, *op. cit.*, pp.306-307.

O facto de o teatro de Prista Monteiro, tal como o de vários dramaturgos nacionais, ter sido votado ao esquecimento é justamente apontado por Jorge Listopad no prefácio à peça *Os Faustos*:

«Em Portugal [...] o texto teatral escreve-se no gabinete de trabalho, passa-se à máquina, as cópias para os amigos e encenadores com falta de espaços teatrais e de subsídios, depois arruma-se na gaveta ou na caixa de papelão. No melhor dos casos imprime-se e cumpre-se como literatura. A história dos espectáculos como jogo de diferenças, não se consome. É quase o caso de Prista Monteiro. Autor de doze peças, apenas um terço da sua produção, mas todas peças de um acto, foi representado; representadas quase por acidente, e além de um ou outro caso, não de maneira concludente e determinante. E cá estamos: eu a escrever um prefácio, um prólogo, para o texto, o que devia ser efectivamente o prólogo – da prática do espectáculo»⁸¹⁶.

O ponto de vista de Bernardo Santareno sobre esta questão é particularmente interessante, pois em 1978, no prefácio à peça *O Fio*, considera que Prista Monteiro foi prejudicado por ser designado como um autor do teatro do absurdo. Segundo Santareno, quando surgiu o teatro do absurdo em Portugal «ainda não era tempo e mais tarde já não era tempo para o seu teatro». Por sua vez, Nogueira Gil cita a opinião de Bernardo Santareno e reafirma a mesma interpretação: «Esta estética do absurdo cultivada por Prista Monteiro, constituindo uma das marcas distintivas da sua obra, funcionou como rótulo susceptível de o afastar do público e dos críticos»⁸¹⁷.

Estas interpretações de Bernardo Santareno e Nogueira Gil explicam de certo modo a invisibilidade do teatro absurdista em Portugal. Como já tivemos a oportunidade de realçar, o teatro do absurdo surge em Portugal num contexto de ditadura, em profundo hiato temporal relativamente ao espaço francês que o produziu, pois se por um lado não havia solo fértil para o acolher do ponto de vista intelectual, por outro sentia-se de um modo rígido o bloqueio da censura que impedia a sua concretização em cena. Após o 25 de Abril, as dramaturgias absurdistas permaneceram votadas ao estado de mudez, especialmente por terem muitas vezes sido produzidas como estratégia para escapar à censura, pela sua linguagem metafórica e codificada. No caso de Prista Monteiro, a sua dramaturgia manifesta, numa primeira fase, evidentes marcas absurdistas.

Observámos na dramaturgia de Helder Prista Monteiro, no período que se seguiu à queda do regime fascista, uma confluência de géneros, onde o autor irá aderir ao teatro épico, sem no entanto deixar de manifestar ecos da linha absurdista. Procurámos analisar

⁸¹⁶ Listopad, Jorge, prefácio a Prista Monteiro, Helder, *Os Faustos*, Lisboa, Arcádia, 1979, pp.15-16.

⁸¹⁷ Gil, Nogueira, «Morte no Teatro. Prista Monteiro: o fim» in *Público*, 5 de Novembro de 1994.

um conjunto de peças, onde continuamos a encontrar um paralelismo com as obras dramáticas de Ionesco e Beckett e uma continuidade da denúncia política e social de acordo com a linguagem codificada do absurdo. No entanto, o desvio para uma dramaturgia mais ligada ao universo brechtiano é uma característica evidente, sublinhada pela crítica e pelo próprio dramaturgo.

2 - Jaime Salazar Sampaio – Da penumbra para a cena

Em 1992, Jaime Salazar Sampaio participava no 1º Congresso Luso-Espanhol de Teatro, intervindo sobre a «Crise da Escrita Cénica». Assumia-se então como um dramaturgo amador, sendo no seu entender uma condição partilhada pela maioria dos dramaturgos portugueses⁸¹⁸. Na mesma intervenção, o dramaturgo confessa sentir-se um privilegiado por quase todas as suas peças serem publicadas e representadas, não deixando de lamentar que «quando as peças vão à cena, isso origina espectáculos fugazes, para não dizer quase clandestinos»⁸¹⁹. Não obstante, Jaime Salazar Sampaio foi considerado o dramaturgo contemporâneo português mais representado. Ana Maria Ribeiro intitulou uma entrevista a Jaime Salazar Sampaio como «A irreprimível vontade de criar»⁸²⁰. De facto, a sua produção dramática depois da revolução é incessante, escrevendo cerca de 40 peças.

Tendo em conta a grande extensão de textos dramáticos produzidos, assim como representações de peças de sua autoria⁸²¹, depois da queda do regime fascista, impôs-se proceder a uma selecção de textos e de espectáculos, para observar o rumo da sua dramaturgia. Nesse sentido, escolhemos, por um lado, observar algumas representações de três textos escritos durante a ditadura, *Junto ao Poço*, *Conceição ou o Crime Perfeito* e *O Pescador à Linha*, nos quais encontramos respectivamente a citação das três principais referências do autor: Fernando Pessoa, Pirandello e o absurdo francês. Além

⁸¹⁸ Cf. Hormigon, Juan Antonio e Barata, José Oliveira (org), *Dramaturgia e Espectáculo. 1º Congresso Luso-Espanhol de Teatro*, Coimbra, Livraria Minerva, 1992, p.392.

⁸¹⁹ *Id.Ib.*, p.395.

⁸²⁰ Ribeiro, Ana Maria, «Jaime Salazar Sampaio. A Irreprimível Vontade de Criar» in *Expresso*, 6 de Dezembro de 1997.

⁸²¹ Contam-se 71 espectáculos, segundo os dados do Cet base e centenas de referências na «Tábua Cronológica das Peças e sua Divulgação», organizada por Sebastiana Fadda, nos volumes II, III e IV do *Teatro Completo* de Jaime Salazar Sampaio, onde dá conta de uma lista exaustiva de todas as apresentações de espectáculos ocorridos por companhias profissionais, amadoras e grupos escolares. Ao longo da nossa análise referir-nos-emos aos espectáculos baseados em textos contemplados no nosso corpus e produzidos por companhias profissionais, mencionando algumas companhias amadoras, que tiveram algum destaque no panorama do teatro português.

disso, os três textos apresentam diferentes abordagens do ser humano isolado ou em interacção com o Outro. Em *Junto ao Poço* expõe-se o indivíduo debruçado sobre si próprio, em *Conceição ou o Crime Perfeito* é a dualidade e complementaridade do ser humano que nos é apresentada, em *O Pescador à Linha*, o protagonista encara uma pluralidade de indivíduos.

Por outro lado, seleccionámos dos textos escritos após o 25 de Abril, as peças *Magdalena*, *O Meu Irmão Augusto* e *Fernando Talvez Pessoa*, assim como algumas representações dos mesmos textos. A escolha deste corpus de peças e espectáculos teve como base os seguintes critérios. Em primeiro lugar, dentro do vasto material que recolhemos sobre Jaime Salazar Sampaio nos diferentes arquivos nacionais, seleccionámos os textos que apresentavam um maior número de documentação no que concerne os programas dos espectáculos e os artigos de imprensa. Privilegiámos os espectáculos produzidos por companhias profissionais em detrimento de companhias amadoras. Foi nossa intenção apresentar um corpus que revelasse de um modo evidente as três influências principais da dramaturgia do autor. Nesse sentido, no texto *Fernando (talvez) Pessoa* manifesta-se uma clara evocação do poeta do Orpheu; no caso de *O Meu Irmão Augusto* trata-se de uma peça escrita a partir de uma citação de Pirandello; e por fim *Magdalena* parece-nos recriar numa certa medida a personagem beckettiana de Winnie.

Começamos por observar alguns espectáculos de textos escritos durante a época ditatorial. A primeira representação da peça *Junto ao Poço* foi encenada pelo próprio autor, na Sociedade Portuguesa de Autores em 1978. No programa do espectáculo surge uma análise de Arlete Martins que se referiu à utilização dos objectos e acessórios de cena, encarados como elementos fundamentais de expressão simbólica e dramática, dando como exemplo o simbolismo do poço:

«tudo quanto está em cena desempenha o seu papel, nada é supérfluo ou decorativo. Os elementos que fazem parte da paisagem contracenam, são adjuvantes no desenrolar da acção ou identificam-se, em última análise, com a personagem. [...] Na sua linguagem simbólica, o poço realiza uma síntese de três elementos – água, terra, ar – e das três ordens cósmicas: céu, terra, inferno. Eis porque é considerado uma via vital, um microcosmos»⁸²².

⁸²² Martins, Arlete, «Fragmentos de uma análise» in Sampaio, Jaime Salazar, *Teatro Completo I*, Lisboa, INCM, 1997, p.155.

No mesmo programa, encontramos ainda o prefácio de Carlos Paniágua Féteiro a *Seis Peças (Nos Jardins do Alto Maior, O Pescador à Linha, O Bolo, Junto ao Poço, Agora Olha..., Os Outros)*, que questiona e justifica a actualidade do teatro de Jaime Salazar Sampaio:

«É este um teatro para o nosso tempo? É óbvio que não se trata de um teatro de massas, que possa agora alcançar grandes estratos de público. É, antes, como que um teatro-de-câmara cujos espectadores devem possuir o código que permita a sua leitura – que Jaime Salazar Sampaio, ciente da omnipresença do censor, espreitando por cima do seu ombro, torna por vezes difícil e ambígua. E é, com certeza, um teatro deste nosso tempo, tão longamente absurdo – e vigiado»⁸²³.

Na crítica ao espectáculo publicada no *Diário de Notícias* encontramos uma descrição do significado da peça, ilustrado pelo cenário “frio e despido de efeitos”: «Num cenário frio e despido de efeitos, a luta de Luís por compreender o mundo e a sociedade em que se encontra inserido trava-se, no fundo, dentro de si próprio, sem comunicação com o mundo exterior. [...] Que poderá restar ao homem só, perdido numa sociedade onde a comunicação não é possível?»⁸²⁴. José António Saraiva explica as suas escolhas cenográficas para o espectáculo, onde procurou jogar com a imagem do poço em analogia com a imagem do reflexo, tendo colocado como efeito cénico um espelho:

«O elemento central da peça era um poço. Um buraco, portanto. Mas como representar um buraco? Aí surgiu-me a ideia de um espelho. Um espelho, sendo um reflector, é por natureza imaterial. Coloquei assim um espelho sobre um cilindro que se elevava do chão como um cogumelo. Sobre o espelho incidia, partindo do tecto, um foco de luz. Era como que a reflexão do poço no espaço, furando o escuro. Este conjunto de referências simbólicas não podia ser limitado de uma forma rígida. A delimitação do espaço cénico tinha de ser sugerida, não podia ser imposta. Imaginei então uma rede metálica, iluminada tangencialmente, que definia o território onde decorria a acção sem o fechar»⁸²⁵.

A segunda representação da peça teve lugar em 1987 pelo Teatro de Animação de Setúbal, com o espectáculo *Até Amanhã*, baseada em *O Sobrinho*, e numa versão em vídeo de *Junto ao Poço*, com encenação de João Manuel e interpretação de Pompeu José.

⁸²³ Féteira, Carlos Paniágua, «Este Teatro: Uma Leitura» in Sampaio, Jaime Salazar, *Seis Peças (Nos Jardins do Alto Maior, O Pescador à Linha, O Bolo, Junto ao Poço, Agora Olha..., Os Outros)*, Lisboa, Plátano Editora, 1974, p.241.

⁸²⁴ «*Junto ao Poço*. Peça de Jaime Salazar Sampaio Ontem Estreada na SPA» in *Diário de Notícias*, 25 de Janeiro de 1978.

⁸²⁵ Saraiva, José António, «O Cenário» in Sampaio, Jaime Salazar, *Teatro Completo I*, Lisboa, INCM, 1997, p.157.

Na crítica do *Diário de Lisboa* é exposta a forma como o vídeo de *Junto ao Poço* e os diferentes sentidos do texto são integrados no espectáculo:

«Nesta versão em vídeo do TAS, a acção decorre na serra da Arrábida, vê-se uma casa arruinada, um poço, uma zona só e desolada. A personagem, colocada no meio da Natureza indiferente, surge mais nua na sua solidão, mais desprotegida e sem esperança. Não foi por acaso, claro, que Jaime Salazar Sampaio colocou este monólogo junto a um poço, lugar de tentação suicida, onde há água, imagem de maternidade e morte. O vídeo, apresentado em três aparelhos diferentes, fractura o jogo, são diferentes as imagens que vemos: grandes planos da personagem, por exemplo em simultâneo com planos de conjunto do cenário. Esse jogo triplo enriquece a nossa visão do texto»⁸²⁶.

O encenador João Manuel volta a trazer a peça para o palco em 1997, com o Grupo de Teatro Bernardo Santareno, em Santarém, num espectáculo que integrou também as peças *O Pescador à Linha* e *Os Outros*. Em 1999, a companhia Lêndias de Encantar traz a peça para o Festival de Teatro de Portalegre, com encenação de Carlos Curto. No programa do espectáculo, o encenador explica o que o motivou a pôr a peça em cena e as suas intenções para a transformação cénica do texto:

«Um homem frente a si mesmo. Dentro de si. Um poço, um abismo, a atracção por um outro eu, escondido (!). Um homem, homens, todos nós, frente a frente nus, despidos, despojados, num ambiente árido, áspero, hostil. Em mil novecentos e qualquer coisa [...] fui assistente de encenação de “Junto ao Poço”. O protagonista era [...] o actor Pompeu José. Surgiu-me nessa altura a ideia de universalizar a personagem criada pelo Jaime Salazar Sampaio. Retirar do texto o ruralismo (que nunca me agradou, diga-se) e redimensionar aquele homem, retirá-lo de um meio específico e projectá-lo no espaço e no tempo. Nasceu assim esta adaptação, a qual intitulei: Poço. Creio que não desvirtuei a ideia original do autor»⁸²⁷.

O mesmo espectáculo prosseguiu ainda em Fevereiro de 2000 na Casa da Cultura em Beja e em Março do mesmo ano no Salão da Misericórdia do Alvito, no âmbito da 4ª edição do Cenas Novas - Encontro de Teatro. Em 1997, a peça é representada no Grupo de Iniciação Teatral da Trafaria por Rui Pinto. O espectáculo foi ainda representado no mesmo ano no Festival de Almada e em 1998 na 2ª Mostra de Teatro de Almada. Em 1999, a Associação Cultural O Absurdo representa o texto na Escola Secundária de Mem Martins. Em 2002, a peça é apresentada no Festival de Teatro de Portalegre, pelo Teatro

⁸²⁶ AA.VV, «O Sobrinho. Junto ao Poço» in *Diário de Lisboa*, 9 de Março de 1987.

⁸²⁷ Curto, Carlos, AA.VV, Programa do espectáculo «Poço», encenação de Carlos Curto e interpretação de António Revez, representado a 19 de Novembro na Igreja do Convento de São Francisco, no âmbito do IX Festival Internacional de Teatro de Portalegre.

d'O Semeador. Em 2003, o teatro Palco Oriental traz o texto ao Teatro Estúdio de Almada e em 2004 ao Espaço Municipal da Flamenga.

A estreia da peça *Conceição ou o Crime Perfeito* tem lugar em 1979 no Teatro Municipal São Luís, com encenação de Rogério de Carvalho. No programa do espectáculo, o encenador explica a sua leitura do texto e as suas opções dramatúrgicas, em que procurou expor a ambiguidade da fronteira entre realidade e ficção:

«O espectáculo funciona através de dois tipos de personagens presentes (que estão diante do público), e personagens ausentes que pouco a pouco se vão instalando. Da coincidência delas [...] resulta a teatralidade do espectáculo. O que se passou diante dos espectadores (reais) é uma transparência? [...] O espectáculo não tenta reconstruir (ou fabricar) uma lógica no sentido de tornar mais claro o percurso. Deixa intacta a proposta do texto»⁸²⁸.

Curiosamente, a crítica de Carlos Porto manifesta uma recepção do espectáculo que parece ir ao encontro das intenções cénicas de Rogério de Carvalho:

«Este jogo de espelhos, este itinerário entre a ficção e o real, entre o imaginário e o concreto, este contínuo desdobramento de conflitos prolonga-se durante toda a acção e é a sua razão de ser. [...] Drama da solidão povoada por solidões múltiplas, [...] o espectáculo é necessariamente enigmático porque inconclusivo»⁸²⁹.

Isabel de Castro que representou o papel da protagonista, apresenta a sua interpretação sobre a personagem, explicando que «a sua lucidez que toca a loucura, ou a sua loucura que toca a lucidez é um desafio à compreensão e à personalidade da actriz: ela é patética, cruel, tocante, poética, marginal, desequilibrada, sonhadora, arguta, solitária»⁸³⁰.

Em Dezembro de 2000, a peça volta ao palco trazida pelo Teatro de Animação de Setúbal, numa encenação de Carlos César. À semelhança da leitura de Rogério de Carvalho, o espectáculo de Carlos César volta a expor a ténue separação entre realidade e ficção, ao sentar os espectadores no palco enquanto os actores representam na plateia.

A peça *O Pescador à Linha*, depois da estreia no ciclo de Teatro de Novos para Novos do Teatro D. Maria II em 1961, só volta a ser representada após o 25 de Abril. O

⁸²⁸ Rogério de Carvalho in AA.VV, Programa do espectáculo *Conceição ou o Crime Perfeito*, com encenação de Rogério de Carvalho, interpretação de Isabel de Castro e Baptista Fernandes, representado pelo Teatro Popular-Companhia Nacional 1, no Teatro Municipal São Luís, Lisboa, Julho de 1979.

⁸²⁹ Porto, Carlos, «Conceição ou o Teatro Perfeito» in *Diário de Lisboa*, 13 de Março de 1979, p. 4 do suplemento 7.7.

⁸³⁰ Castro, Isabel de in Sampaio, Jaime Salazar, *Teatro Completo I*, Lisboa, INCM, 1997, p.90.

texto volta a ser posto em cena em 1996, pelo Grupo Cénico de Barroselas, em 1997 pelo Grupo de Teatro Bernardo Santareno em Santarém e em 1998 pelos Artistas Unidos, no âmbito do ciclo «Sem Deus nem Chefe», na Antiga Fábrica Mundet no Seixal e no Auditório da Sociedade Portuguesa de Autores. Este último projecto dos Artistas Unidos integrou no mesmo ciclo diferentes autores, entre os quais foram incluídos Jaime Salazar Sampaio, Dostoievsky, Kafka e Álvaro Lapa. O espectáculo *O Pescador à Linha* foi um projecto da autoria de António Simão, Joana Seixas e Pedro Assis. António Simão define o texto como «uma peça com uma respiração nervosa e entrecortada», referindo a importância da presença de Jaime Salazar Sampaio nos ensaios. No programa do espectáculo, é ainda mencionada a importância da memória neste texto e a forma como as recordações da personagem se articulam em alguma medida com as do autor pela inclusão de excertos de outros textos do autor na peça, como *O Ramal de Sintra* e *Aqui de Passagem*:

«Às memórias desta personagem, juntou o próprio autor as memórias dos seus textos (*O Ramal de Sintra* e *Aqui de Passagem*, entre outros), bocados escritos do passado e presente vieram enriquecer esta peça. Porque o *Pescador à Linha* espera, espera que alguém venha, nem que seja o próprio autor, quase quarenta anos depois, fazê-lo mais homem, mais pessoa, mais poeta. Ou não sejam as memórias o que melhor distingue um homem do outro»⁸³¹.

A propósito do tema da memória, Carlos Paniágua Féteiro comentou que no teatro de Jaime Salazar Sampaio, a memória actua como «ponto nuclear da acção, quase sempre a partir de uma causa concreta e imediata: um objecto, a dor, as datas, estas funcionando talvez como a alusão mais directa às intervenções de carácter ideológico»⁸³². Carlos Paniágua Féteiro põe em cena *O Pescador à Linha*, em Julho de 2004, juntamente com as peças *Incidente numa Pastelaria*, *A Batalha Naval*, *Magdalena*, *O Jardim Público*, *E se. Por Acaso. Ainda*, *Paragem de Autocarro*, *O Escadote*, *Teatro*, *A Chuva*. *O Amor*. *A Infância*, num espectáculo intitulado *Formato Reduzido: uma viagem pelo teatro de Jaime Salazar Sampaio*, representado no Castelo de Pirescouxe, pelo Teatro Independente de Loures. De notar que Carlos Paniágua Féteiro encenou com o Teatro

⁸³¹ AA.VV, Programa do Ciclo «Sem Deus nem Chefe» produzido pelos Artistas Unidos, 1998.

⁸³² Féteira, Carlos Paniágua, «Este Teatro: Uma Leitura» in Sampaio, Jaime Salazar, *Seis Peças (Nos Jardins do Alto Maior, O Pescador à Linha, O Bolo, Junto ao Poço, Agora Olha..., Os Outros)*, Lisboa, Plátano Editora, 1974, pp.239-240.

Independente de Loures vários espectáculos baseados em textos de Jaime Salazar Sampaio.

A peça *Magdalena* foi escrita em 1981 com o título *Magdalena Lê uma Carta*, sendo depois reduzido ao título final de *Magdalena* em 1992. Trata-se de um monólogo em que a personagem Magdalena revive as suas memórias, os seus sonhos e fantasmas do passado perante o receio de um ponto final. Magdalena encontra-se diante do muro de um convento. Está prestes a puxar o cordão da sineta para entrar nesse convento, onde passará os últimos dias da sua vida, quando acaba por se sentar num banco de jardim para expor as suas memórias e as recordações através dos objectos que vai retirando da mala de viagem que traz consigo. No início da peça encontramos o palco vazio com um cenário, onde além do muro, da sineta, de um vestido branco e do banco de jardim, se encontram espalhados pelo chão vários destroços, que segundo o autor podem fazer alusão a um naufrágio. Magdalena entra em palco trauteando «La vie en rose». É uma mulher de meia-idade, absorvida na leitura de uma carta. A partir de algumas frases da carta, Magdalena vai revelando as suas memórias. É devido às suas memórias que a personagem hesita em entrar para o convento, não sabendo se pode entrar com as suas recordações. O receio de perder as suas recordações faz com que Magdalena retire da mala diversos objectos que a permitem recordar o passado.

A peça apresenta um paralelismo claro com *Oh les beaux jours*. Magdalena tenta escapar ao momento final da sua vida, recordando as suas lembranças, consolando-se tal como Winnie com os objectos que vai retirando da mala e que lhe permitem reviver o passado e adiar a morte. Os tempos cénicos, os silêncios, a construção dos gestos e o discurso enumerativo de Magdalena são outros elementos alusivos à peça de Beckett, como podemos confirmar pelo seguinte excerto do texto e pelas didascálias de Jaime Salazar Sampaio:

«(Uma vez a mala aberta há um tempo de silêncio e de imobilidade, findo o qual começa a vasculhar até encontrar, lá dentro, um comprido colar de fantasia, que retira e observa com um meio sorriso. [...]) Um tempo. Pousa o colar. Volta a vasculhar. Um tempo. Retira o espelhinho da mala. Vê-se ao espelho. Um tempo. Pousa o espelhinho. Tom suave) Aquele beijo... (Hesitante) O primeiro? O último? [...]) (Retira da mala, sucessivamente, vários objectos, falando de cada um deles, com animação) E a madeixa de cabelo que a Mamã me cortou... porque não? (Pausa) Tinha eu seis anos (Pausa) O primeiro dente (Pausa) Quando perderei o último? [...]) (Examina o rosto [...]) Tom desvolto, olhando-se ao espelho) Podia pentear-me é

evidente. ([...] *Põe um pouco de lápis à volta dos olhos. [...] Observa as unhas*) Ou então... É isso mesmo: pintar as unhas»⁸³³.

Tal como Winnie, Madalena parte para um discurso incessante, mergulhando nas suas recordações, através dos objectos que retira da mala. À semelhança das didascálias de Beckett, o seu discurso é pautado por silêncios recorrentes e a forma como manuseia os objectos segue também um determinado tempo, de forma a manifestar o significado dos objectos associados às recordações. Se Winnie recorda o seu primeiro baile, Madalena recorda o seu primeiro beijo. Ambas têm dificuldade em situar os acontecimentos no tempo. Se Winnie interrompe o seu discurso para interpelar Willie, Madalena dirige-se em certos momentos do seu monólogo ao autor da carta, trazendo como interlocutor do seu discurso a memória de um amor do passado, capaz de a consolar em alguma medida do peso da solidão e do medo da morte. Ambas se observam de um modo coquette, retocando a maquilhagem, escovando o cabelo, os dentes ou pintando as unhas, como forma de adiar o tempo, procurando proteger as funcionalidades e a beleza do corpo, que enquanto vivo, é juntamente com a palavra, o verdadeiro testemunho de que a morte ainda não chegou.

No entanto Madalena, ao contrário de Winnie expõe de um modo evidente a fragilidade e a derrota do ser humano no seu discurso, afirmando com lucidez que «o passado é duvidoso e o futuro incerto», duvidando da sua capacidade de viver o momento e «chorar no presente do indicativo»:

«Será que ainda és capaz de chorar no presente do indicativo, Madalena? [...] Fechar a mala das recordações. [...] Olhar este banco. Aquele muro. A porta... E chorar baixinho? [...] Não. Estou a ver que não. [...] Passou o momento, vês? [...] Resta-nos, é claro... enquanto for possível... [...] Respirar! [...] Olhando de olhos enxutos estas mãos vazias. [...] Humanas. Frágeis. [...] E vazias. [...] A memória é como todas as coisas. [...] As pessoas enganam-se com as recordações. [...] Desarrumam o passado, é tudo quanto fazem. [...] Pegam num dia como os outros, voltam-no do avesso e ... [...] E logo imaginam que foram felizes»⁸³⁴

Depois de resistir durante toda a peça à ideia de entrar no convento, Madalena acaba por ceder, tecendo a seguinte conclusão: «talvez o silêncio seja. (*Pausa*) A melhor resposta. [...] Deixar o silêncio penetrar em nós»⁸³⁵. Quando finalmente puxa o cordão

⁸³³ Sampaio, Jaime Salazar, *Magdalena* in *Teatro Completo II*, Lisboa, INCM, 1997, pp. 17-19.

⁸³⁴ *Magdalena*, p.20.

⁸³⁵ *Magdalena*, pp.26-27.

da sineta para entrar no convento, ninguém lhe abre a porta e com a insistência, Madalena acaba por partir o cordão. Enrola o cordão à volta do pescoço para se enforcar, mas não encontra nenhum sítio onde o possa pendurar. A peça termina com Madalena a saltar à corda primeiro lentamente e depois acelerando gradualmente o ritmo. O texto conclui-se no nosso entender com um desfecho beckettiano em que o silêncio é encarado como solução após o discurso incessante e especialmente por ser manifestada a incapacidade e impossibilidade do ser humano de encontrar um ponto final. Ao saltar à corda, por não conseguir morrer, Madalena entra num movimento circular semelhante às personagens de Beckett.

A estreia de *Magdalena* no palco dá-se em Julho de 1984, ainda sob o título *Magdalena Lê uma Carta*, no Teatro do Bairro Alto, com encenação de Rogério Carvalho e interpretação de Glicínia Quartin⁸³⁶. No programa do espectáculo, Luís Miguel Cintra descreve-o como um feliz encontro entre Glicínia Quartin e Jaime Salazar Sampaio, relembrando a esse propósito a interpretação da actriz em 1961, com a peça *Os Visigodos* e apostando na qualidade desse encontro:

«Não sei se *Magdalena Lê uma Carta* foi escrito para a Glicínia. Se não foi, vai com certeza passar a ser, porque o Jaime sabe que tem nela, na Glicínia e não já na Magdalena, a sua melhor leitora, que melhor do que ninguém ela sabe as regras do jogo de reconstruir seja que Magdalena for que o Jaime lhe escrever. Eu aposto nesse jogo cem por cento»⁸³⁷.

Na crítica ao espectáculo publicada no *Diário Popular*, Maria Estela Guedes descreve a sua leitura da peça, concentrando-se nos temas da memória e da ideia de morte:

«A memória é imprecisa, as recordações desarrumam-se numa mala de viagem, confundem-se [...]. São recordações de um corpo feminino, que vão do pente aos sapatos, sem esquecer os outros sentidos – os perfumes, a canção antiga, o sabor de um beijo. [...] Entrar significa dizer adeus a tudo o que se sintetiza na palavra-chave: desejo. Ela não quer perder essa chave, não tem vontade de morrer»⁸³⁸.

A peça volta a ser representada em 1987, num espectáculo para a RTP2, dirigido por Fernando Midões, com a interpretação de Isabel de Castro. Em 1991 sobe ao palco com o

⁸³⁶ Cf. Anexos: Imagem 35.

⁸³⁷ Cintra, Luís Miguel in AA.VV, Programa do espectáculo *Magdalena Lê uma Carta*, encenação de Rogério Carvalho, interpretação de Glicínia Quartin, Teatro do Bairro Alto, Lisboa, Julho de 1984.

⁸³⁸ Guedes, Maria Estela, «Magdalena Lê uma Carta» in *Diário Popular*, 7 de Julho de 1984.

Grupo de Teatro Passagem de Nível, no Teatro da Malaposta, com encenação do próprio dramaturgo e interpretação de Matilde Canamero. Daniel Dias que foi responsável pela cenografia aponta os diferentes significados do muro e explica as suas escolhas para a construção do cenário:

«Em *Magdalena* há [...] um importante elemento [...]. Trata-se do muro que eu entendo representar várias coisas: [...] uma fronteira entre o que se vive e o que se poderia ter vivido, se; um obstáculo entre a realidade e a fantasia, um desafio às capacidades para atingir um outro nível de entendimento; o intervalo entre o esquecimento e a memória; a separação entre vida e morte; etc, etc. Dada esta multiplicidade de representações entendi dever construir não um muro tradicional, mas algo que melhor exprimisse essa multiplicidade. Porque não um muro de luz e sombra, qualquer coisa que se ilumina quando se pensa ou fala nela para desaparecer em seguida, deixando porém um vestígio de sombra, que não se parece com nada, que não deixa de ser também um obstáculo, tal como um muro?»⁸³⁹.

Em Novembro de 1995, o texto sobe à cena com Grupo de Teatro Amador Te-Ato, de Leiria, com encenação de João Lázaro e interpretação de Emília Barreto. Em 1997 dá-se a estreia da tradução inglesa com a representação do Tagus Theatre, no Estrela Hall de Lisboa, com encenação de George Ritchie e interpretação de Armanda Varela. No mesmo ano, o espectáculo é apresentado em Agosto no Festival de Edimburgo, juntamente com a peça inédita de Jaime Salazar Sampaio *The Tie*, com encenação de Keith Esther Davis. Na crítica de Manuel João Gomes é estabelecida uma ligação entre estas peças e os textos *Happy Days* e *Krapp's Last Tape*:

«*Magdalena* no feminino e *The Tie* no masculino falam de duas personagens em desagregação. [...] A estrutura dramática destes dois solos não anda muito longe de dois monólogos de Samuel Beckett (*Happy Days* e *Krapp's Last Tape*), cujas personagens se entretêm a recuperar objectos heteróclitos evocadores de vidas ou amores passados. A encenação de K. E. Davis torna ainda mais presente o tom beckettiano. De facto, desde a estola de *Magdalena* (que evoca a estola de Winnie, de Beckett) até ao chapéu e ao guarda roupa de Jacinto, tudo é evocação dos figurinos universalmente identificados com as personagens de *Waiting for Godot* ou *Endgame*»⁸⁴⁰.

O espectáculo é posteriormente integrado no IX Festival Internacional de Teatro de Portalegre, a 18 de Novembro de 1999, na Igreja do Convento de São Francisco, novamente com encenação de George Ritchie. Em Abril de 2003, *Magdalena* sobe ao

⁸³⁹ Dias, Daniel, «A propósito de um cenário que não estava previsto» in Sampaio, Jaime Salazar, *Magdalena* in *Teatro Completo* II, Lisboa, INCM, 1997, pp. 13-14.

⁸⁴⁰ Gomes, Manuel João, «Dois solos de Jaime Salazar Sampaio. Tagus Theatre no Festival de Edimburgo» in *Público*, 14 de Agosto de 1997.

palco pelo Te-Ato, Grupo de Teatro de Leiria, no Teatro Chaby Pinheiro, com encenação de João Lázaro, sendo em Julho do ano seguinte incluído no espectáculo já mencionado *Formato reduzido: uma viagem pelo teatro de Jaime Salazar Sampaio*, encenado por Carlos Paniágua Féteiro pelo Teatro Independente de Loures.

A peça *O meu Irmão Augusto* escrita em 1989 foi uma encomenda do Teatro de Portalegre. O texto apresenta-nos cinco personagens: os irmãos José e Augusto, a secretária Fernanda e a sua antecessora e o mordomo Guilherme. Após a apresentação das personagens e antes da descrição do cenário, o autor insere em epígrafe a seguinte citação de Pirandello: «Justamente porque tudo é tão incerto, incluindo as nossas próprias identidades, é que nós precisamos de consolação e necessitamos de pretextos para a afeição. Esses pretextos são os papéis que desempenhamos». Ao longo do texto, compreendemos a importância da lição do dramaturgo italiano para Jaime Salazar Sampaio que propõe expor neste texto, a incerteza das identidades apontada por Pirandello, tal como a necessidade de recriar diferentes personagens como consolo e fuga de cada indivíduo.

A acção decorre numa sala irregular onde se encontram diferentes biombos a encobrir pequenos nichos que se vão revelando ao longo do espectáculo. No início da peça, José encontra-se sentado a uma secretária de costas para o público. Entram em cena Guilherme e Fernanda. José entrevista Fernanda para o lugar de enfermeira e secretária do seu irmão Augusto. Os diálogos desenvolvem-se num tom cómico e insólito, provocando situações de metateatro. A primeira situação dá-se quando José declara a Fernanda que esta ganhará pontos, se tiver representado um drama português do século XX. Fernanda representa prontamente um excerto da peça de António Patrício, *Pedro O Cru*.

No decorrer do diálogo, José vai-se mostrando cada vez mais autoritário. Previne Fernanda que é ele quem lhe paga o ordenado e revela um complexo de inferioridade relativamente ao seu irmão. Augusto entra em cena numa cadeira de rodas, empurrada por Guilherme e dirige-se a Fernanda, recitando um discurso de teor filosófico, em que divaga sobre o passar do tempo e sobre a subjectividade das coisas:

«Embora talvez sem grande razão, as coisas existem. [...] E as coisas passam.
[...] Porque as coisas não são mais do que a nossa maneira de olharmos para

elas... E ninguém vê duas vezes a mesma coisa da mesma maneira. [...] A objectividade? Ora bem: haverá conceito mais subjectivo?»⁸⁴¹.

Após este discurso, Augusto começa a dar instruções a Fernanda, num tom autoritário. Fernanda deve escrever tudo o que Augusto lhe dita. Esta espanta-se por Guilherme tocar violino, achando que ele é mudo, por até aí o mordomo apenas ter pronunciado sons guturais. Augusto esclarece que Guilherme não é mudo e dando um estalido com os dedos dá a indicação ao mordomo para ele iniciar o seu discurso. Este enuncia um discurso de tom semelhante ao de Augusto, com cariz filosófico, a propósito das temáticas do amor e da solidão: «O mais parecido com uma boa companhia é a solidão organizada: estamos onde estamos e sabemos. [...] O Amor é um culto. Não somos praticantes. [...] Tivemos, é um facto... toda a gente teve... companhia. [...] Mas as árvores secam, as folhas caem, a saudade esfria...»⁸⁴².

Após comentar brevemente o discurso de Guilherme, Fernanda discorre num breve solilóquio em que recorda um antigo namorado nos tempos do Conservatório. Em seguida, Guilherme parte para outra personagem, numa cena indicada por Augusto - «A Fala do Homem a caminho do mar», em que conta a história de um homem que é levado de olhos vendados numa viagem e que pressente que vai a caminho do mar. Augusto e Fernanda discutem a propósito da interpretação de Guilherme e Augusto chama pelo irmão. Segue-se mais uma situação de metateatro, com um texto da autoria de Augusto e com a interpretação de Fernanda e José nos papéis de Ele e Ela, representando um casal idoso que expõe os seus rancores e receios perante a ameaça que ouvem na rádio de uma nuvem de gás tóxico. Após o conflito dramático que surge entre o casal perante o medo da morte, surge na rádio o esclarecimento que a ameaça de nuvem era uma mentira do primeiro de Abril. O casal volta aos seus hábitos quotidianos como se nada tivesse ocorrido.

Finda esta situação de metateatro, dá-se uma discussão a propósito do sentido do texto e Fernanda fica sozinha em cena a escrever à máquina quando surge a Antecessora, com uma boina e um vestido idêntico ao dela. A Antecessora esclarece que toda a situação vivida por Fernanda é forjada por uma agência e que ela ao responder ao anúncio para o lugar de colaboradora foi manipulada à distância. Explica ainda que José, Guilherme e Augusto são convalescentes e que se encontram numa espécie de tratamento

⁸⁴¹ *O Meu Irmão Augusto*, p.150.

⁸⁴² *O Meu Irmão Augusto*, p.151.

promovido pela agência, no qual representam diferentes personagens. Anuncia-lhes por fim que eles devem regressar ao mundo real, entregando-lhes um relógio de pulso que os fará regressar à realidade, esquecendo o seu estágio na agência e deixando de se reconhecerem entre si: «Não se trata de um relógio como outro qualquer... A partir do momento em que o puserem no pulso, regressam ao Tempo e às Realidades do Quotidiano... Em contrapartida [...] perdem a memória da vossa estadia por esta casa... [...] Olham uns para os outros... E não se reconhecem»⁸⁴³.

Todas as situações de metateatro que surgem no texto parecem aproximar-se mais da dramaturgia de Pirandello, do que propriamente dos universos de Beckett e Ionesco. Esta réplica da Antecessora traça porém uma concepção da temporalidade que simultaneamente, tal como nas dramaturgias do absurdo, põe em questão as noções de realidade e de memória, de um modo simultaneamente insólito e cómico. Por outro lado, a personagem do mordomo lembra-nos numa certa medida Lucky de *En attendant Godot*, pelo discurso incessante e vago despoletado por Augusto que lhe dá as indicações e o domina, à semelhança de Pozzo. Por sua vez, Augusto apresenta traços familiares a Hamm em *Fin de partie*. Também ele está condenado a uma situação de imobilidade que contrasta com o seu carácter autoritário e dominador.

A peça sobe ao palco pelo Teatro de Portalegre – O Semeador que como já mencionámos, havia encomendado previamente o texto a Jaime Salazar Sampaio. A estreia dá-se em Outubro de 1989, com encenação de Augusto Tello. O espectáculo prossegue em Novembro pelo Teatro da Comuna. A crítica de Manuel João Gomes no *Jornal de Letras* descreve uma interessante leitura do texto e do espectáculo, proporcionando-nos um testemunho que nos permite visualizar em alguma medida o tipo de encenação criada por Augusto Tello:

«O texto de Jaime Salazar Sampaio é de uma teatralidade a toda a prova. Pirandello, Beckett e Sartre de *Huis-Clos* são marcos a ter em conta, pelo espectador; para lá dessas influências, o autor sabe conjugar todas as [...] referências maiores do teatro contemporâneo (o absurdo, o teatro dentro do teatro, a alegoria), tudo isso envolto numa ironia a que o espectador é extremamente sensível. Ironia que está patente também numa encenação [...] ousada até ao burlesco, no trabalho dos actores (que abrange incontáveis registos) e até na cenografia, uma espécie de recorte colagem-paródia ao espaço teatral convencional (dito à italiana)»⁸⁴⁴.

⁸⁴³ *O Meu Irmão Augusto*, p.180.

⁸⁴⁴ Gomes, Manuel João, «Até ao Fim de Novembro» in *Jornal de Letras*, 21 de Novembro de 1989.

Indo ao encontro desta crítica, Augusto Tello esclarece no programa do espectáculo que um dos aspectos que mais lhe despertou o interesse nesta peça foi «a impensável amálgama de géneros de discurso teatral, num todo coerente. Na verdade, vemos as personagens evoluírem de um para outro estilo, abarcando no conjunto os mais diferentes métodos de narrativa dramática»⁸⁴⁵. De acordo com as considerações do autor, esta oscilação de estilos poderá dever-se ao facto de a peça ter sido criada, sem ideias preconcebidas, numa atitude em que a escrita se realiza em plena liberdade, sendo a criatividade, a imaginação e a intuição a ditarem a estrutura, sendo as personagens a ditar o seu próprio destino e a sua história:

«Talvez por me sentir a escrever em plena liberdade, as personagens que de início procurei criar, a dada altura tomaram o freio nos dentes, avançando em ziguezague pela peça adiante, ora mudando de género, de rosto ou de atitude, elas também à conquista do seu lugar no mundo (que era o palco, já se sabe), impondo ao escriba que sou a sua vontade própria. Por tudo isto, um dos eixos da peça e talvez o principal acabou por ser exactamente a liberdade de expressão, encarado penso eu a sorrir, que é a melhor maneira de tratar por tu os temas importantes»⁸⁴⁶.

Ainda no programa do espectáculo do Teatro de Portalegre, encontramos o comentário de Carlos Paniágua Féteiro que relaciona o tema da memória com o cenário pensado pelo autor:

«Muitos dos personagens de Jaime Salazar Sampaio são portadores de uma mala ou estão rodeados de objectos, alguns destroçados, que são como que a representação do passado, da infância que sonhou ter ou das viagens felizes que, se calhar, nunca se fizeram. Aqui, o autor rubricou que a sala onde se desenrolará a acção deve ter pequenos nichos e cortinas, que a nosso ver substituem a mala pois deles vão sair alguns objectos que estarão ligados a uma ideia de passado»⁸⁴⁷.

Por sua vez, Fernando Midões, numa crítica publicada no *Diário de Notícias* descreve a sua leitura da peça, enquadrando-a no conjunto da dramaturgia de Jaime Salazar Sampaio:

⁸⁴⁵ Tello, Augusto, «A propósito de O Meu Irmão Augusto» in AA.VV., Programa do espectáculo *O Meu Irmão Augusto*, encenação de Augusto Tello, interpretação de José Mascarenhas, José Figueiredo Martins, Conceição Gonçalves, Fátima Reis e Victor de Freitas, Teatro O Semeador de Portalegre, Salão do Convento de Santa Clara, Outubro de 1989, p.3.

⁸⁴⁶ Sampaio, Jaime Salazar, «Uma Encomenda» in *Id.Ib.*, p.6.

⁸⁴⁷ Féteira, Carlos Paniágua, «O Meu Irmão Augusto – Estudo» in *Id.Ib.*, p.21.

«Em *O Meu Irmão Augusto* encontramos o estilo de escrita mais habitual em Jaime Salazar Sampaio: a sua flutuação [...] por temas que lhe são caros (o homem, a liberdade, a vida a dois, a questão da identidade, as dificuldades do binómio individual-colectivo, o fascínio pelo teatro), as suas referências a outras peças próprias ou alheias, o uso subtil da ironia apoiada no nonsense e no humor negro e um certo pairar de asa poética»⁸⁴⁸.

Em *Fernando (Talvez) Pessoa* mergulhamos novamente numa situação de metateatro que evoca o universo pirandelliano. A acção da peça decorre nos ensaios de um espectáculo sobre Fernando Pessoa. No início da primeira parte dá-se uma discussão entre o encenador Jorge e os actores principais Ju e Pedro. Os poemas previstos para o espectáculo alternam-se com poemas improvisados, pois os diálogos e situações dos ensaios dão mote à recitação de versos de Fernando Pessoa. Por exemplo, num determinado momento surge um diálogo entre Pedro e Ju, onde se levanta a questão da identidade, a propósito da heteronímia do poeta. A partir do tema da identidade e da multiplicação do eu, Pedro e Ju lançam-se numa recitação de versos que ilustram a temática levantada:

«**Pedro** (*irónico*) – E aqui para nós, Jorge, se não for segredo... (*A meia voz*) O Fernando Pessoa, afinal quem era? **Ju** – Quem era... ou quem eram? **Pedro** (*entrando no jogo de Ju*) – Alberto? Ricardo? Álvaro? Bernardo? **Ju** – Caeiro? Reis? Soares? Todos eles... ou nenhum? ... Um bocadinho de cada? (*Recitando*) ‘Sou um evadido./Logo que nasci/Fecharam-me em mim/Ah, mas eu fugi’. **Pedro** [...] ‘Deslembro incertamente. Meu passado/ Não sei quem o viveu’ **Ju** [...] – Não sei quantas almas tenho’ [...] **Pedro** – ‘Ser eu não tem um tamanho’»⁸⁴⁹.

Na primeira parte da peça, Jorge contraria a improvisação de Pedro e Ju, reclamando um método e agindo de um modo rígido. Na segunda parte, Jorge mudará de atitude e adoptará uma encenação mais livre, valorizando mais o jogo de actores e a liberdade de criação. A mudança de atitude deve-se à aparição de uma criança que recita versos de Fernando Pessoa, vestido como um marujo e puxando um pequeno carro de bois por um cordel. A criança desperta Jorge para o mundo do faz de conta. A sua inocência e criatividade faz com que Jorge se aperceba da rigidez e falta de veracidade do cenário: «A chaminé não deita fumo! [...] Desta varanda não se vê o céu. Nunca! [...] E

⁸⁴⁸ Midões, Fernando, «Dez anos de Vida» in *Diário de Notícias*, 25 de Novembro de 1989.

⁸⁴⁹ *Fernando (Talvez) Pessoa*, p.576.

onde é que está a brisa?... A sombra? A noite? O desejo? As flores? A bruma? [...] O mar, onde é que está o mar? [...] E porque é que não chove nesta terra?»⁸⁵⁰.

Jaime Salazar Sampaio indicou como elemento cénico principal uma estrutura a que chamou de “Informe Labirinto”. No final da primeira parte, Jorge e a Criança brincam nessa estrutura e percorrem o cenário em diversas direcções, modificando-o: «*Jorge e a Criança, ao que parece, estão a libertar os elementos que compõem o cenário. Uma vez soltos, os elementos entrechocam-se, produzindo sons variados, que tecem um vago fundo musical. Um jogo de luzes difusas provoca reflexos. O cenário dança! O cenário canta!*»⁸⁵¹.

Na segunda parte, Jorge conta a Ju e Pedro que foi visitado durante a noite pela aparição de Fernando Pessoa em criança e mostra-lhes as modificações do cenário:

*«(Jorge dirige-se para o ‘Informe Labirinto’. Imediatamente este fica iluminado. Ao contrário do que acontecia na primeira parte, antes da intervenção da Criança e de Jorge, os elementos do cenário estão agora soltos. Mal Jorge lhes toca, os elementos ficam em movimento, fazendo variar o jogo de luzes e produzindo sons, também variados.) Jorge (circulando pelo Informe Labirinto) – O escorrega agora já escorrega... Embora talvez não seja, é claro um verdadeiro escorrega. O papagaio voa... É e não é um verdadeiro papagaio. Mas voa... As portas abrem... [...] E o mar, ao fundo... Estão a ouvir o mar?... Reparem: começou a chover»*⁸⁵².

A partir desse momento o ruído da chuva acentua-se. Ju e Pedro lançam-se num outro momento de improvisação, em que recitam os seguintes versos de Pessoa: «Na sombra Cleópatra jaz morta/Chove [...] Embandeiraram o barco de maneira errada/Chove sempre»⁸⁵³. Desta vez, Jorge não os detém. Quando chega uma cómoda alta para completar o cenário, Pedro recita a célebre carta de Fernando Pessoa a Adolfo Casais Monteiro, em que explica como escreveu debruçado numa cómoda alta «O Guardador de Rebanhos», «Chuva Oblíqua» e «Ode Triunfal». Pedro recita «Chuva Oblíqua» e surgem dois actores para representar Caeiro e Campos. Ao longo da peça vão sendo representados os heterónimos de Fernando Pessoa e Almada Negreiros, Mário de Sá Carneiro, António Botto e Ophélia Queirós.

A Criança volta a aparecer durante o ensaio, levantando novamente a questão da identidade: «Por que é que eles trazem fatos diferentes? Não é só um? Não é sempre o

⁸⁵⁰ Fernando (Talvez) Pessoa, p.590.

⁸⁵¹ Fernando (Talvez) Pessoa, p.592.

⁸⁵² Fernando (Talvez) Pessoa, p.594.

⁸⁵³ Fernando (Talvez) Pessoa, p.595.

mesmo? Todos juntos... é ninguém. Ninguém são todos. Não seria melhor vesti-los de igual?»⁸⁵⁴. A peça termina com o fim do ensaio, em que os actores e o encenador questionam o espectáculo, lançando a dúvida: «**Jorge** [...] – Bom. Eu por mim não sei. [...] Isto é. **Pedro** [...] – Eu também não sei. **Ju** [...] – Enfim, a verdade! Não sabemos»⁸⁵⁵.

O texto foi representado no Teatro Nacional D. Maria II, com uma encenação de Artur Ramos, em Abril de 1983. No programa do espectáculo, Júlio de Magalhães tece as seguintes considerações sobre a peça:

«Jogando com a ambiguidade das situações e a duplicidade das personagens, cultivando uma ironia amarga, exaltando o amor (impossível) numa sociedade (como a nossa) em que – ausente a felicidade – impera a solidão, a dúvida e a desesperança, Salazar Sampaio mistura o presente com o passado, introduz o teatro dentro do teatro e, através de um discurso tingido pelo absurdo, destrói implacavelmente a linguagem do quotidiano real»⁸⁵⁶.

O comentário de Júlio de Magalhães dá conta de uma série de traços absurdistas, como a multiplicação de identidades, como forma de escapar à solidão e à desesperança, a perda de referências temporais, o desenrolar do discurso através do *nonsense*, numa desconstrução da linguagem, onde se reinventa o quotidiano.

Na opinião de Carlos Paniágua Fétéiro, esta peça ao mesmo tempo que evoca Fernando Pessoa traça um retrato do próprio dramaturgo e da sua concepção de teatro:

«É de facto, o teatro de Jaime Salazar Sampaio que aí está, com todas as suas características, não só temáticas: o Amor, a Arte, a Obra, a Política – os Outros, mas também as técnicas: o recurso a variados e representativos adereços, o som (e a música), a luz, as rubricas – estas, nalguns casos, levadas quase até à exaustão, no desejo, cada vez mais evidente em Jaime Salazar Sampaio de encenar o mais possível, de criar o seu espectáculo no texto»⁸⁵⁷.

Dentro dos elementos cénicos que surgem nas indicações de Jaime Salazar Sampaio, o “Informe Labirinto” revela-se de primordial importância. O autor partiu de dois poemas incluídos nas *Novas Poesias Inéditas*:

⁸⁵⁴ Fernando (Talvez) Pessoa, pp.634-635.

⁸⁵⁵ Fernando (Talvez) Pessoa, p.644.

⁸⁵⁶ Magalhães, Júlio de, «Jaime Salazar Sampaio ou ele próprio – o outro» in AA.VV., Programa do espectáculo *Fernando (Talvez) Pessoa*, encenação de Artur Ramos, interpretação de e interpretação de São José Lapa, António Rama, Mário Pereira, entre outros, Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa, Março e Abril de 1983, p.9.

⁸⁵⁷ Fétéiro, Carlos Paniágua, «Uma peça/Uma obra» in *Id.Ib.*, p.17.

«Dormi. Sonhei. No informe labirinto/ Que há entre a vida e a morte me perdi/ E o que, na vaga viagem, eu senti/ Com exacta memória não o sinto. [...] Dormi. Sonhei, no informe labirinto/ Que há entre o mundo e o nada me perdi/ Em bosques de mim mesmo me embebi/ Misto indeciso do que vi e sinto»⁸⁵⁸.

O dramaturgo concentrou-se na ideia de labirinto como tradução do estado de alma do Poeta debruçado em si mesmo, na vertigem do abismo, numa viagem sem retorno, onde a sua própria identidade e existência é questionada. Já em *Junto ao Poço*, Jaime Salazar Sampaio procurou evocar esta ideia, com a personagem de Luís/Fernando, perdido no seu solilóquio e no seu reflexo, testando-se a si próprio perante o abismo do poço e perante a profundidade do seu caminho interior. Em *Fernando (Talvez) Pessoa*, as personagens erram nesse labirinto, questionando e baralhando as identidades, oscilando na fronteira entre a realidade e a ficção, semeando até ao fim da peça a dúvida que paira desde o título, onde o advérbio de dúvida “Talvez” separa entre parênteses o nome próprio do apelido do poeta, apelido que ironicamente remete novamente para a ideia de identidade e individualidade (Pessoa).

Artur Ramos refere-se às escolhas de Emília Nadal para materializar no cenário o “Informe Labirinto”:

«Ninguém sabia, à partida, como viria a materializar-se o ‘Informe Labirinto’ – embora o autor tivesse acumulado pistas que apontavam para uma espécie de florestas e formas, objectos quiçá metálicos que de stables passariam a mobiles segundo as expressões consagradas por Alexandre Calder. Emília Nadal não seguiu essas pistas e carregou o cenário de sinais lisboetas: o corvo, o cais, o horóscopo, as pedrinhas do Rossio, as arcadas do Terreiro do Paço, a mesa do café. Sinais estes não avulsos mas envolvidos pelo universo plástico da grande pintora que ela é»⁸⁵⁹.

Por sua vez, Emília Nadal explica as intenções dramáticas ao criar um cenário sem forma nem posição definida que fosse ao encontro da ideia de “Informe Labirinto” e por conseguinte que apresentasse diversas facetas:

«Construído em prismas triangulares, segundo a mais antiga tradição teatral, e recorrendo a alguns artificios do ‘teatro das mágicas’ tão em voga no tempo de Fernando Pessoa, ele não é fixo e sofre mutações importantes. Nunca é igual, mas tudo lá está presente, repetições e alternâncias interseccionam-se,

⁸⁵⁸ Pessoa, Fernando, *Poesias Inéditas* apud Sampaio, Jaime Salazar, «Da Incerta Natureza do Informe Labirinto» in *Id.Ib*, p.19.

⁸⁵⁹ Ramos, Artur, «Fala do Encenador» in *Id.Ib*, p.34.

com significados diferentes, consoante os momentos da acção e a intervenção das personagens. Nele se evocam paisagens marítimas e terrestres, representadas de forma descritiva e não naturalista, desenhando-se no espaço incolor mas real do sonho. Também alusões literárias (as máquinas infernais de Álvaro de Campos) e elementos de paisagem urbana»⁸⁶⁰.

Segundo Emília Nadal, a personagem principal da peça é o artista personificado pela Criança «que num grande momento teatral, transforma o cenário, abrindo janelas, rompendo paisagens, convivendo sem sobressaltos com o real e o imaginário, unificando interiores e exteriores. É esta criança, tal como o artista, o indisciplinador por excelência»⁸⁶¹. A cenógrafa não só aponta para as familiaridades entre Pessoa e Salazar Sampaio, como considera que «o jogo das colagens de Jaime Salazar Sampaio acentua o drama das contradições de Pessoa, a indefinição de tempo e espaço aumenta a confusão entre a realidade e o imaginário na sua vida»⁸⁶². Na verdade, encontramos em toda a obra de Jaime Salazar Sampaio esta apologia à intersecção do real com o imaginário, à transformação das formas fixas, ao lado onírico do universo e à indisciplina do indivíduo capaz de romper com tradições estanques.

Tendo em conta a observação deste corpus de peças e espectáculos de Jaime Salazar Sampaio após o 25 de Abril verificamos que o dramaturgo manifestou uma produção incessante ao nível da escrita, estabelecendo ainda uma relação privilegiada com diversos encenadores (Artur Ramos, Carlos Paniágua Féteiro, Augusto Tello, entre outros) e companhias (Teatro de Portalegre, Teatro Independente de Loures, Teatro de Animação de Setúbal, entre outros). Chame-se ainda a atenção para a relação estreita que Glicínia Quartín estabeleceu com o seu teatro, tendo representado o papel principal em duas peças (*Os Visigodos* e *Magdalena*) e tendo dirigido duas encenações a partir de textos do dramaturgo (*Nos Jardins do Alto Maior*, *O Desconcerto*). Parecem-nos apropriadas as palavras de Luís Miguel Cintra no programa do espectáculo *Magdalena*, no Teatro do Bairro Alto, onde deixa a advertência para os dramaturgos seguirem o exemplo de Jaime Salazar Sampaio e deixarem de escrever para a gaveta: «os autores de teatro não deviam escrever para a gaveta. Deviam escrever para as companhias que amassem. Para os seus actores. E deviam aprender a encontrá-los. É isso que se conta dos grandes autores»⁸⁶³.

⁸⁶⁰ Nadal, Emília, «Fala da cenógrafa» in *Id.Ib.*, p.40.

⁸⁶¹ *Id. Ib.*, p.38.

⁸⁶² *Id. Ib.*, p.38.

⁸⁶³ Cintra, Luís Miguel in AA.VV, Programa do espectáculo *Magdalena Lê uma Carta*, encenação de Rogério Carvalho, interpretação de Glicínia Quartín, Teatro do Bairro Alto, Lisboa, Julho de 1984.

As seguintes considerações de Luiz Francisco Rebello reforçam a persistência de Jaime Salazar Sampaio, que desde a época ditatorial, se empenhou no combate de diferentes obstáculos para desviar a sua dramaturgia do caminho da invisibilidade:

«Ter nascido em Portugal no ano de 1925, doze meses e vinte e três dias antes de começar a Noite Mais Longa. Ter escrito 40 peças de teatro, a primeira em 1945 e as restantes 39 entre 1961 e 1997, ou seja no espaço de 37 anos. Tê-las visto quase todas em cena, representadas por companhias profissionais e grupos de amadores, e até no estrangeiro, algumas delas mais do que uma vez. Ter sabido resistir à tentação do desânimo, de mandar tudo passear e tratar da vidinha, que o tempo não está para fantasias, e continuar teimosamente, obstinadamente, a escrever para o teatro mesmo que o teatro (algum teatro) volte as costas aos dramaturgos portugueses. Ter sobrevivido às várias frustrações que são apanágio destes. O autor – destas peças e destas façanhas – chama-se Jaime Salazar Sampaio»⁸⁶⁴.

Apesar de o seu teatro ser representado em grande medida no seio de grupos escolares e amadores, não deixa de ser considerável o número de companhias profissionais de renome que incluíram no seu repertório textos de Jaime Salazar Sampaio. Note-se que três das suas peças sobem ao palco do Teatro Nacional D. Maria II (*Os Visigodos*, *O Pescador à Linha*, *Fernando (Talvez) Pessoa*), duas delas em tempo de censura (*Os Visigodos* e *O Pescador à Linha*), o texto *Os Preços* é representado duas vezes no Teatro Experimental do Porto, *O Pescador à Linha* é representado pelos Artistas Unidos e *Magdalena* é levado à cena no Teatro do Bairro Alto, entre outros exemplos que poderíamos acrescentar.

Tenha-se ainda em consideração o facto de Jaime Salazar Sampaio escrever os seus textos dramáticos, tendo em vista a sua concretização em cena, não deixando no entanto de conceder uma determinada liberdade aos encenadores que dirigiram espectáculos a partir dos seus textos, como podemos comprovar pelas seguintes declarações do dramaturgo: «Em boa verdade, as minhas personagens não são minhas. Deixaram de o ser, à medida que as peças foram sendo escritas. Personagens e filhos é a mesma coisa: igual mecanismo os afasta de nós, enquanto a fábula – ou a vida vai deslizando pelo alcatrão»⁸⁶⁵.

Neste sentido, consideramos que o teatro de Jaime Salazar Sampaio traça um percurso da penumbra para a cena, entre os obstáculos que enfrentou durante a censura e

⁸⁶⁴ Rebello, Luiz Francisco, «40 +4, Soma e Segue», prefácio a Sampaio, Jaime Salazar, *Teatro Completo III*, Lisboa, INCM, 2002, p.7.

⁸⁶⁵ Sampaio, Jaime Salazar, *Teatro Completo III*, Lisboa, INCM, 2002, p.352.

a obstinação com que prosseguiu no seu trabalho de dramaturgo, adequando-se aqui de um modo fulcral a expressão utilizada por Sebastiana Fadda para caracterizar a dramaturgia portuguesa actual como «uma firme vontade de existir»⁸⁶⁶.

⁸⁶⁶ Fadda, Sebastiana, «Dramaturgia portuguesa atual: uma firme vontade de existir» in Werneck, Helena e Brilhante, Maria João (org.), *Texto e Imagem: estudos de teatro*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2009, pp.142-171.

Na terceira parte do nosso estudo, começámos por situar as dramaturgias do absurdo no contexto da encenação contemporânea. Bernard Dort afirma que o encenador se torna obeso na nossa contemporaneidade, no sentido de se dar uma emancipação da recriação cénica relativamente ao texto literário. Tal facto foi motivado pelas teorias de Artaud, Appia, Craig, Grotowski, entre outras referências das vanguardas do início do século XX. Constatámos através da abordagem de um conjunto de criadores contemporâneos que alguns aspectos das novas técnicas e teorias das artes do espectáculo exploradas desde os anos 70 se situam no prolongamento dos pressupostos estéticos dos dramaturgos estudados. Importa ainda apontar que as criações desenvolvidas pelos autores pós-dramáticos contemporâneos de Ionesco e Beckett abriram novas possibilidades ao teatro do absurdo. É nesse sentido que os palcos desertos de Beckett se vêem revitalizados e repensados pela estética do espaço vazio formulada por Peter Brook e que a peça *Les Chaises* de Ionesco nos evoca *Café Müller* de Pina Bausch. Esta reflexão permite-nos sublinhar a importância da recriação cénica nas dramaturgias do absurdo.

A observação dos diferentes espectáculos estudados, leva-nos a concluir que a riqueza das inúmeras indicações cénicas que encontramos nas peças destes autores reside sobretudo nas diferentes possibilidades de interpretação das mesmas e nas várias hipóteses de leituras e abordagens dos textos. A subjectividade e a pluralidade de sentidos que encontramos nas didascálias de Ionesco e Beckett foi comprovada pelo modo como os próprios dramaturgos acompanharam as encenações dos seus textos. Nicolas Bataille modifica sob a direcção de Ionesco várias indicações cénicas e mesmo réplicas do texto de *La Cantatrice chauve*; nos cadernos de encenação de Samuel Beckett (conjunto de manuscritos compilados e anotados por James Knowlson) damos conta das inúmeras modificações ao texto e às didascálias registadas pelo dramaturgo durante o curso das diferentes encenações que dirigiu. Tais factos apontam para a fragilidade da noção de fidelidade aos textos escritos pelos dramaturgos.

Na análise da produção dramática dos representantes do absurdo no espaço português constatámos que em todos houve uma continuidade na adesão à linha absurdista nos textos escritos depois do 25 de Abril. No entanto, à excepção de Jaime Salazar Sampaio, damos conta de um movimento de suspensão ou de desvio deste modelo dramático. Miguel Barbosa e Augusto Sobral abandonam a um dado

momento a sua produção dramática, devido ao traumatismo de verem os textos negados à representação. No caso de Miguel Barbosa damos conta de uma reescrita dos textos produzidos em tempo de ditadura. Também no caso de Augusto Sobral, observámos uma suspensão da sua produção dramática que parece ligar-se ao facto de o dramaturgo ser condenado a uma escrita muda. No que concerne a dramaturgia de Hélder Prista Monteiro demos conta de um desvio da linha absurdista e de uma adesão ao teatro épico, apesar de um período de confluência das duas linhas dramatúrgicas.

Relativamente ao teatro de Jaime Salazar Sampaio pudemos observar uma produção dramática e cénica incessante após o 25 de Abril. No total da sua obra dramática contamos com mais de 40 peças, na sua maioria representadas em cena. Na tábua cronológica organizada por Sebastiana Fadda ao longo dos quatro volumes do *Teatro Completo* encontramos centenas de referências a representações dos seus textos por companhias profissionais, amadoras e grupos escolares. Trata-se de um dramaturgo que procurou manter relações estreitas com diversos encenadores e companhias e cujos textos revelam a preocupação de um projecto de concretização cénica.

Se no caso de Ionesco e Beckett pudemos demonstrar a necessidade de uma representação das suas peças constantemente actualizada e revitalizada por novas leituras e adaptações cénicas, no caso dos autores portugueses constatámos o modo como o estigma dos autores de gaveta condenou esta linha dramatúrgica a uma situação de invisibilidade. No entanto, através do itinerário de encenações observado e da análise dos textos constatámos a presença de uma dramaturgia cujas possibilidades cénicas se vêem subestimadas.

CONCLUSÃO

Ao longo deste trabalho procurámos demonstrar a importância da recriação cénica nas dramaturgias do absurdo em França e em Portugal. Se o teatro do absurdo em França se caracterizou rapidamente por uma dramaturgia de ribalta, garantindo a sua eclosão, notoriedade e continuidade através da cena, o teatro do absurdo em Portugal é caracterizado por uma dramaturgia muda, traumatizada pela censura estadonovista que bloqueou a passagem do texto à cena.

Na primeira parte do nosso trabalho verificámos que as características primordiais do teatro do absurdo o definem como um modelo dramatúrgico indissociável de uma concretização cénica. Os autores em estudo romperam com as categorias teatrais do teatro dramático, renovando o sentido dos elementos convencionais de acção, personagem, espaço e tempo. Os diálogos deixam de constituir o elemento dramático principal que caracteriza as personagens e a acção. Os textos do teatro do absurdo revelam uma escrita onde se descreve um projecto cénico. A linguagem codificada das personagens e o plano inverosímil em que se situam partem de imagens cénicas, sem as quais o sentido dos textos se torna fragmentado e limitado. Deste modo, encontramos o proliferar de didascálias que criam uma dependência relativamente ao elemento visual. A interrogação ontológica que encontramos nestes textos reflecte-se através de espaços que nem sempre apresentam uma correspondência directa com o mundo real, frequentemente espaços vazios ou invadidos pelo proliferar da matéria. A acção deixa de se reger pela lógica do modo dramático e passa a depender do simbolismo do gesto, do espaço e dos objectos em cena. A reflexão sobre estas características permitiu-nos compreender em que sentido o teatro do absurdo surge como marco fundador de uma renovação dramatúrgica, ao afirmar a inoperância das palavras e a importância da dimensão performativa.

Os dramaturgos do absurdo, herdeiros das teorias de Artaud, inscrevem-se num momento de ruptura, durante o qual se afirmou a necessidade de repensar as categorias estéticas e performativas e de responder com novas modalidades de representação. Trata-se de uma dramaturgia que é antes de mais a voz de uma geração profundamente marcada pelas duas Grandes Guerras e que procurou na escrita dramática e na sua transformação cénica os meios para transmitir as ruínas de um tempo em que se conheceram as maiores barbáries da História e o fracasso dos sistemas racionais e humanistas. Esta geração debateu-se com a profunda interrogação e impotência de produzir arte depois de Auschwitz e Hiroshima e procurou reconstruir esse sentido desfragmentado, através de

novos moldes artísticos. Diante desse bloqueio, estes autores assumiram a responsabilidade de renovar a linguagem, nos limites da incoerência e do *nonsense*.

Nesse sentido, foi nossa intenção dar conta de um fio condutor entre as diversas vanguardas estéticas e correntes filosóficas da primeira metade do século XX e as dramaturgias do absurdo. Depois de descrevermos as características principais do nosso objecto de estudo e justificarmos a nossa preferência pela terminologia, pudemos apresentar o percurso de cada dramaturgo do nosso corpus, através de determinados binómios temáticos que voltámos a considerar na análise das diferentes encenações contempladas na terceira parte do trabalho.

Em Ionesco observámos o modo como a memória e a amnésia se inscrevem enquanto pólos dramáticos numa arquitectura teatral, onde o tempo e o espaço são pensados com uma dimensão simbólica para ser concretizada na estrutura cénica. Na obra ionesquiana, constatámos que o fio das recordações vai contribuir para chegar a um ponto de fuga, em lugares de abismo, ascensão, clausura e evasão, onde a morte é recorrentemente concretizada. A memória e a amnésia são ilustradas no teatro de Ionesco, através de uma estrutura pensada para a cena, onde se estabelecem relações entre o espaço fechado da acção e os lugares exteriores evocados. Nesse sentido, Ionesco cria um projecto para o espaço cénico constituído por um conjunto de linhas geométricas, destinadas a representar o contraste entre os lugares interiores e exteriores. Podemos então concluir que a arquitectura que descrevemos nos textos de Ionesco implica uma visualização em palco.

A importância do acto de recordar foi também uma característica essencial no teatro de Beckett. No entanto, embora o passado seja igualmente evocado na obra beckettiana de um modo circular, funciona como motor de continuidade do presente. No teatro de Beckett, pelo contrário, a morte é adiada, suspensa no tempo e as personagens vivem num estado de espectros, num percurso, onde acabam por se despojar gradualmente das suas funções anímicas. Nesse sentido, optámos por analisar os binómios palavra/silêncio e imobilidade/gesto como elementos constitutivos do percurso da sua obra dramática. Este processo evolutivo que começa num estágio de falar incessante, que Beckett apelidou de “*effet perroquet*”, termina no esgotamento da linguagem e num ponto final da sua obra dramática que Bruno Clément e François

Noudelmann⁸⁶⁷ intitulam de “l’émancipation de l’image”, no sentido em que a imagem se liberta do texto que a pensou e produziu. A análise da relação entre os elementos verbais e visuais no teatro beckettiano levou-nos a confirmar que a sua dramaturgia é indissociável de uma concretização cénica.

Na segunda parte do nosso estudo, pudemos observar que a linguagem codificada dos autores portugueses surgiu como revisitação do absurdo francês e como forma de subversão política. O facto de os dramaturgos nacionais recorrerem à linha absurdista, como estratégia para escapar à censura sublinhou o poder crítico do teatro do absurdo, um *nonsense* que produz sentido. O contexto dos autores portugueses na época ditatorial levou-nos a interrogar porque é que a censura perseguiu tão severamente as representações de textos que tinham sido autorizados para a publicação. Para responder a esta questão, considerámos importante descrever o panorama do teatro em Portugal, durante o Estado Novo. Deste modo, recolhemos e analisámos os documentos de legislação dos espectáculos e da censura durante a época ditatorial. Confrontámos igualmente a análise das peças dos autores em estudo com os relatórios dos censores que testemunham o modo como as representações de peças publicadas foram alvo de um severo bloqueio. Foi ainda nossa intenção dar conta da recepção crítica das peças que conseguiram obter autorização para subir à cena.

Nesta parte do nosso trabalho de investigação foi necessário dar conta de alguns obstáculos do ponto de vista de organização documental. As fontes indispensáveis para desenvolver a nossa análise encontram-se dispersas em diferentes arquivos⁸⁶⁸, que por sua vez nem sempre se afiguraram organizados em bases de dados inventariadas. Foi sem dúvida graças ao empenho e à forma atenciosa como os diferentes arquivistas e bibliotecários nos ajudaram a guiar a nossa pesquisa que foi possível desenvolver este trabalho. Reconhecemos o mesmo género de dificuldades no testemunho de Graça dos Santos, ao descrever o desafio que implicou desenvolver uma pesquisa sobre a História do teatro na época ditatorial, para a obra *O Espectáculo Desvirtuado*:

⁸⁶⁷ Clément, Bruno et Noudelmann, François, *Samuel Beckett*, Paris, Editions ADPF (Association pour la diffusion de la pensée française), 2006.

⁸⁶⁸ Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Biblioteca Nacional, Biblioteca do Museu da República e Resistência, Biblioteca do Teatro Nacional D. Maria II, Biblioteca do Museu do Teatro, Biblioteca da Sociedade Portuguesa de Autores, Hemeroteca Municipal de Lisboa, Biblioteca de Estudos Olisiponenses, Arquivo Fotográfico de Lisboa.

«Num país onde não existe tradição de arquivos, andámos de um lado para o outro, tentando juntar os dados arquivados ou não. Consultámos documentos esquecidos – ignorados, refugio das inúmeras pastas ou dossiers empilhados, papéis presos por simples cordéis, amarelecidos pelo tempo – que apenas esperam pela luz do dia para ganhar sentido. [...] Encontrar estes traços não representa só por si um êxito, pois é ainda necessário decifrá-los, de tal forma podem estar codificados, marcados por tempos em que sempre se preferiu a sombra à luz, os bastidores ao palco, a palavra escrita à dita, tempos onde a própria essência do teatro estava em causa»⁸⁶⁹.

A nossa pesquisa permitiu-nos clarificar os meandros do aparelho censório e da legislação dos espectáculos durante o Estado Novo. Pudemos demonstrar com documentos de época que testemunham com rigor o modo como o teatro português foi estrangulado durante a ditadura. A descrição detalhada do panorama político e legislativo do teatro em Portugal até 1974 permitiu-nos compreender o contexto de invisibilidade dos autores nacionais. Impedidos de verem as suas peças concretizadas em cena, estes dramaturgos foram condenados ao estigma de autores de gaveta.

Procurámos descrever o panorama político e legislativo do teatro em Portugal, apontando para o carácter rígido do aparelho censório aliado a organismos que reforçavam a sua autoridade como o SPN/SNI, o Fundo do Teatro e a PIDE/DGS. Na nossa análise optámos por observar de um modo mais atento o panorama dos anos 50, 60 e 70. O modo como o teatro foi severamente perseguido durante a época do fascismo provou o impacto do espectáculo enquanto forma de consciencialização política.

Na terceira parte do nosso trabalho desenvolvemos o confronto das dramaturgias do absurdo nos espaços francês e português, através de uma análise dos seus rumos na actualidade. Observar os trilhos deste modelo dramaturgico permitiu-nos verificar o modo como este se apresenta dependente de uma recriação cénica.

Num primeiro momento, considerámos importante reflectir sobre o lugar das dramaturgias do absurdo na cena contemporânea e procurámos esclarecer o modo como evoluiu o conceito de encenação. A partir dos anos 70, o teatro adquire uma dinâmica interactiva com as outras artes, uma ligação com diversas técnicas performativas, inscrevendo novas formas de expressão e concepção estética. Perante esta renovação das artes do espectáculo, diferentes teóricos, como Bernard Dort, Hans-Thies Lehmann, Jean-Pierre Sarrazac, entre outros, reflectiram sobre uma nova dinâmica da representação que aí se instaurava. Um fio condutor de renovação artística que começa no teatro do

⁸⁶⁹ Santos, Graça dos, *O Espectáculo Desvirtuado. O teatro português sob o reino de Salazar (1933-1968)*, traduzido do francês por Lígia Calapez, Lisboa, Caminho, 2004, pp.37-38.

absurdo, para enveredar por outros trilhos dramáticos traçados por Bob Wilson, Pina Bausch, Peter Brook entre outros criadores contemporâneos, levou-nos a repensar os modos de representação da dramaturgia absurdista. De facto, o teatro pós dramático preocupou-se com algumas questões já levantadas pelos autores do absurdo, entre as quais sublinhamos as seguintes: o declinar de uma postura contemplativa do espectador, implicando-o no fenómeno teatral; o predomínio da dimensão performativa em detrimento da componente verbal; a inauguração de uma concepção do espectáculo que valoriza a hibridez das artes do palco e das artes plásticas. O facto de a cena contemporânea ter prosseguido os pressupostos dramaturgicos de Ionesco e Beckett reforça a nossa convicção da necessidade de revitalizar os seus textos com novas encenações.

Na análise dos espectáculos mais recentes decorridos na cena francesa foi nossa intenção demonstrar a importância de um trilho de diferentes olhares de encenadores que puseram em cena Ionesco e Beckett. Através das suas leituras, esse conjunto de recriações cénicas veio propor novas reflexões que nos obrigam a repensar a complexidade das obras destes autores. Para a nossa pesquisa foi fundamental acompanhar as celebrações dos centenários dos dois autores do nosso corpus. Além de assistirmos a um conjunto de espectáculos recentes das suas peças, pudemos entrevistar encenadores e actores, visitar as exposições organizadas em torno da obra dos dramaturgos⁸⁷⁰, onde foi possível visualizar projecções de registos de várias encenações dos seus textos, assistir e participar em debates, conferências e colóquios dedicados às suas obras dramáticas.

Para o corpus de encenações das peças de Ionesco, seleccionámos os textos *La Cantatrice chauve* e *Les Chaises*. A obra *La Cantatrice chauve*, enquanto primeira peça do dramaturgo motivou o nosso interesse por se situar num momento inicial de contestação das categorias dramáticas tradicionais. Nesta peça o binómio memória e amnésia vai relacionar-se com a ideia de desumanização. Em *Les Chaises*, mantemo-nos no período auge de provocação do dramaturgo que procura contrariar os códigos teatrais convencionais, mas já nos situamos num momento em que o seu teatro dá conta de um debruçar do ser humano no lado mais profundo da sua inquietação e no seu confronto

⁸⁷⁰ Nos centenários de Beckett e Ionesco foram organizadas duas exposições que contaram com inúmeros documentos manuscritos e áudio-visuais de várias encenações das obras dos dramaturgos. A exposição «Beckett» foi organizada no Centre Pompidou, de 14 de Março a 25 de Junho de 2007 e a exposição «Ionesco» foi organizada na BNF em Janeiro de 2009.

com a morte. Nesse sentido, a morte e o balanço do passado foram as características principais que reconhecemos nos espectáculos estudados e que pudemos relacionar com os temas da memória e da amnésia. Deste modo, encontrámos nestes dois textos características fundamentais que dão conta do absurdo ontológico explorado na obra dramática de Ionesco e da renovação dramatúrgica desenvolvida pelo autor.

Nos espectáculos analisados, foram explorados através de diferentes perspectivas os temas da memória e amnésia no teatro de Ionesco e o confronto entre o falar incessante e imobilidade no teatro de Beckett. As diferentes abordagens analisadas confirmaram que a pluralidade de caminhos cénicos contribui para novas pistas de interpretação e reflexão que valorizam a complexidade das suas obras. Com a análise do conjunto de encenações de Ionesco e Beckett procurámos demonstrar a necessidade de uma recriação cénica que obrigue a revitalizar e repensar o sentido dos textos ao longo do tempo. Deste modo, procurámos demonstrar que canonizar a representação de acordo com as criações cénicas dos anos 50 significa bloquear a própria natureza deste modelo dramatúrgico.

Para o estudo dos autores do absurdo nacionais, a dificuldade principal residuiu no facto de serem dramaturgos pouco contemplados nos estudos teóricos e negligenciados pela crítica. Além do trabalho de investigação de Sebastiana Fadda, na obra *O Teatro do Absurdo em Portugal* e dos diferentes prefácios e notas que organizou nas antologias e obras dos autores contemplados para este trabalho, constam apenas breves referências em alguns estudos teóricos gerais e Histórias do Teatro em Portugal. Por outro lado, no estudo do contexto português, não nos foi possível na maioria dos casos aceder aos registos ou assistir aos espectáculos. As peças destes autores só em escassas ocasiões subiram à cena durante o curso da presente tese, com pouca ou nenhuma divulgação ou recepção crítica e não encontrámos nenhuma informação acerca da possibilidade de registo audio-visual das representações dos textos. Para desenvolver a nossa pesquisa, foi necessário recorrer a diferentes arquivos de bibliotecas nacionais e procurar reconstruir os traços dessas concretizações cénicas, com a recolha de críticas de imprensa, programas, cartazes, elementos iconográficos e ainda os testemunhos de encenadores que contribuíram para enriquecer o nosso trabalho.

Demos conta de um desvio dos autores de linha absurdistas para um teatro mais interventivo, nos textos que produziram no período que se seguiu imediatamente após a Revolução dos Cravos. No entanto, foi nossa intenção realçar que a produção dramática

deste autores nas últimas décadas, se pautou por uma confluência de géneros, onde a linha absurdista não foi totalmente abandonada. Por outro lado, é ainda nossa convicção que o carácter *engagé* destes autores se revelou desde as primeiras obras. O tom subversivo destas peças, longe de ser diluído pelo estilo metafórico do absurdo, mostrou-se uma arma importante contra a censura e que lhes permitiu tecer denúncias ousadas contra o contexto de repressão política que viviam.

Apesar do clima de abertura teatral que proporcionou a Revolução de Abril, os palcos continuaram inacessíveis para uma série de dramaturgos. Não só se impôs a abolição da censura, como uma reformulação da política teatral, que sofre infelizmente, até aos dias de hoje uma situação de precariedade, limitada pelos fracos incentivos políticos e económicos. Luiz Francisco Rebello comenta o panorama teatral vivido no pós-25 de Abril, descrevendo-o como um período de intensa renovação teatral e cultural, mas cujos objectivos se viram suspensos por não lhe ter sido dada a continuidade que se exigia:

«Poderia supor-se que, restaurada a ordem democrática com o triunfo dos capitães de Abril em 1974, e restabelecida a liberdade de expressão, a criação teatral iria de imediato florescer em toda a plenitude. [...] Mas depressa se tornou evidente que, para além da abolição da censura, outras medidas eram indispensáveis para a normalização da praxis teatral, tais como a eliminação dos monopólios de produção e exploração de espectáculos, uma ampla descentralização, uma política de concessão de subsídios que se inscrevesse num projecto cultural coerente»⁸⁷¹.

A análise das dramaturgias do absurdo em Portugal leva-nos a confirmar a importância da representação dos textos neste modelo dramático. De acordo com o percurso dos autores do nosso corpus, pudemos comprovar o abandono da produção dramática da maioria dos dramaturgos que não viram as suas obras concretizadas em palco. Por outro lado, observámos a atitude inversa assumida por Jaime Salazar Sampaio, que procurou combater a situação de invisibilidade com uma incessante produção dramática e o empenho com que se mobilizou para conseguir que todas as suas peças fossem representadas.

Procurámos demonstrar a importância da recriação cénica do teatro do absurdo através de uma análise estruturada em três partes, onde pudemos recolher respostas que contribuíram para a confirmação da nossa tese. Num primeiro momento, procurámos

⁸⁷¹ Rebello, Luiz Francisco, *História do Teatro*, Lisboa, INCM, 1991, pp.98-99.

descrever as características principais do teatro do absurdo surgido em França nos anos 50 e dedicámo-nos de um modo particular aos itinerários dramaturgicos de Ionesco e Beckett. A importância da concretização cénica nestas dramaturgias começou por ser demonstrada pelo modo como a arquitectura do espectáculo foi repensada por estes autores que inovaram as artes do palco com as suas obras dramáticas.

Na segunda parte pudemos observar com documentos de época o modo como o teatro foi bloqueado no panorama político e legislativo do Estado Novo. A nossa pesquisa permitiu-nos esclarecer os motivos que levaram à invisibilidade dos autores nacionais e o modo como nos seus textos o carácter *engagé* dependia de um projecto cénico para alcançar o seu objectivo de denúncia política. O facto de as peças serem bloqueadas nas suas tentativas de representação testemunhou a importância da concretização cénica. Por outro lado, o facto de reconhecermos nos autores portugueses uma revisitação do absurdo francês e um retomar do seu modelo dramaturgico que rompe com as categorias teatrais convencionais leva-nos a confirmar que a estrutura das suas peças implica uma transposição para a cena.

Por último, procurámos observar a continuidade deste modelo dramaturgico com o confronto dos dois espaços na actualidade. No caso do contexto francês, constatámos através da análise de um conjunto de encenações recentes, a necessidade de renovação cénica para a revitalização dos textos de Ionesco e Beckett. Por outro lado, assinalámos que um dos pressupostos do teatro do absurdo consiste no repensar da função do espectador. Os autores em estudo preocuparam-se em criar um tipo de dramaturgia onde o público é interpelado e forçado a abandonar a sua postura passiva. Este facto sublinha o contrasenso da tendência que reconhecemos no espaço francês em canonizar um modelo de encenação, de acordo com as primeiras representações. Do nosso ponto de vista, a recriação cénica contribui para impedir que o espectáculo se transforme em acto de contemplação. Nesse sentido, fomos conduzidos a sublinhar a importância da liberdade de encenação.

No caso português, foi nossa intenção apresentar um panorama das obras destes autores, valorizando o seu interesse dramaturgico, comprovado pelos testemunhos e críticas das peças que foram levadas à cena. Se as peças de Jaime Salazar Sampaio puderam confirmar as suas potencialidades cénicas em diversos espectáculos, as obras dos restantes autores continuam a reclamar a passagem do texto para o palco. O abandono da produção dramática de Miguel Barbosa e Augusto Sobral e o desvio para o épico de

Hélder Prista Monteiro levam a interrogar a actualidade deste modelo dramaturgico na actualidade, onde a proliferação de códigos como estratégia para escapar à censura surge deslocada. Importa no entanto reforçar que os testemunhos das encenações que observámos reconhecem nestes textos uma contestação que continua actual. Na verdade, a linguagem codificada, característica da estética absurdista, permite que a crítica social implícita nestes textos seja aplicada a outras realidades. Por outro lado, é nossa convicção que uma parte da crítica direccionada ao regime do Estado Novo continua a ser pertinente no contexto português de hoje. É significativo o facto de as peças que Miguel Barbosa reescreveu depois do 25 de Abril não terem contribuído para dissolver a sua situação de autor de gaveta. É ainda curioso observar que nas entrevistas concedidas pelos encenadores que puseram em cena as suas peças nos foi confirmada a escolha de adoptar os textos escritos na época ditatorial, em detrimento das versões mais recentes. Do nosso ponto de vista, cabe aos encenadores a tarefa de recriar os textos, com o recurso a signos cénicos contemporâneos que possam representar a realidade do passado cristalizada, implicando o espectador no presente.

Com este trabalho de investigação pretendemos contribuir para declinar a dicotomia entre textocentristas e cenocentristas, acentuando a necessidade de considerar os diferentes elementos, a partir dos quais se constitui um projecto de representação teatral. Nesse sentido, procurámos expor a importância de reflectir sobre o texto dramático de um modo distinto do texto literário, tendo em conta a sua transposição para um lugar cénico.

Quando falamos de Samuel Beckett e Eugène Ionesco, sobretudo quando nos referimos às suas obras dramáticas, somos condicionados pelos múltiplos estudos e reflexões já desenvolvidos. No entanto, ao longo deste trabalho, apercebemo-nos do facto de subsistirem questões relativas à actualidade e continuidade destes dramaturgos. Procurámos então aprofundar os motivos pelos quais se impõe uma recriação cénica nesta linha dramaturgica, incidindo o nosso olhar sobre um conjunto de representações recentes que contribuíram, no nosso entender, para a revitalização dos textos. Com a análise desta panóplia de representações esperamos estimular o interesse pelo estudo de futuras leituras cénicas e abrir novas perspectivas que lancem a reflexão sobre a importância da passagem do texto à cena nesta dramaturgia.

Por outro lado, na análise das dramaturgias do absurdo em Portugal, partimos para um campo de trabalho onde os autores são quase desconhecidos e negligenciados pela

crítica. Com a recolha de críticas de imprensa, programas e os escassos estudos onde os dramaturgos são mencionados, pretendemos contribuir para quebrar a invisibilidade destes autores e divulgar a originalidade e riqueza dos seus percursos. Foi ainda nossa intenção fornecer novas pistas para a denúncia do panorama teatral português que, além da asfixia do seu passado censório, tem ainda hoje um longo caminho a percorrer para desbloquear o mutismo ao qual se viu condenado. Esperamos ainda com este trabalho motivar a passagem para a cena dos textos do absurdo português e contribuir para declinar o estigma dos autores de gaveta.

A nossa reflexão levou-nos a concluir a necessidade de um movimento de ruptura com o contexto canónico e tradicional a que o teatro do absurdo foi votado em França, e com o contexto periférico e marginal a que foi condenado em Portugal. Essa ruptura implica transferir este modelo dramaturgico para um lugar permeável à renovação estética e artística que se viveu nas últimas décadas. Do nosso ponto de vista, a linha absurdista depende de uma concretização cénica dos textos que se vêem cristalizados quando fiéis a modelos únicos de representação e votados ao esquecimento enquanto guardados na gaveta. Com o confronto dos espaços francês e português pudemos demonstrar que a passagem do texto à cena constitui o principal fundamento deste modelo dramaturgico. A continuidade das dramaturgias do absurdo apresenta-se no nosso entender dependente de uma recriação cénica permeável aos olhares do presente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A - Corpus
- B - Referências das obras do corpus e estudos
- C - Estudos de teatro e de teoria literária
- D - Estudos sobre teatro português
- E - Estudos sobre o Estado Novo
- F - Obras de filosofia, estética e linguística
- G - Obras e estudos de Cultura Clássica
- H - Outras obras literárias

A - Corpus (segundo a ordem na tese)

1- Eugène Ionesco

Amédée ou comment s'en débarrasser

Délire à deux

Jacques ou la soumission

La Cantatrice chauve

Les Chaises

La leçon

La Vase

Le piéton de l'air

Rhinocéros

Victimes du devoir

2- Samuel Beckett

Dis Joe

En attendant Godot

Fin de partie

Impromptu d'Ohio

La dernière bande

Oh les beaux jours

Quad et autres pièces pour la télévision (Quad, Trio du Fantôme, ...que nuages...,

Nacht und Traüme)

3- Miguel Barbosa

A Lixeira

As Máquinas Assassinas

Como os Ratos Destruíram Nova Iorque

Irineu do Morro

Muro Alto
Os Carnívoros
O Insecticida
O Palheiro
O Paraíso Reencontrado
O Piquenique
Quer o Crime Bem ou Mal Passado?
Uma Flor na Morávia
Tecni Homem

4- Augusto Sobral

D. Sebastião
Consultório
O Borrão
Os Degraus
Quem Matou Alfredo Mann?
Memórias de uma Mulher Fatal
Bela-Calígula
Dialogue des Arcanes

5 - Hélder Prista Monteiro

A Bengala
A Rabeca
Auto dos Funâmbulos
A Vila
O Anfiteatro
O Candidato
O Colete de Xadrez
O Folguedo do Rei Coxo
O Meio da Ponte

Os Faustos

Os Imortais

6 - Jaime Salazar Sampaio

A Batalha Naval

Aproximação

Conceição ou Um Crime Perfeito

Fernando (Talvez) Pessoa

Junto ao Poço

Magdalena

Nos Jardins do Alto Maior

O Meu Irmão Augusto

O Pescador à Linha

Os Visigodos

B- Referências das obras do corpus e estudos

1- Eugène Ionesco

1.1- Obra dramática

Ionesco, Eugène, *Théâtre complet*, edição organizada, apresentada e anotada por Emmanuel Jacquart, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1990.

---, *Théâtre V [Jeux de massacre ; Macbett ; La vase ; Exercices de conversation et de diction françaises pour étudiants américaines]*, Paris, Gallimard, 1965.

1.2- Outras obras

Eugène Ionesco, *Notes et contre notes*, Paris, Gallimard, 1962.

---, *Journal en miettes*, Alençon, Mercure de France, 1967.

---, *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris, Gallimard, 1966.

1.3- Estudos sobre o teatro de Ionesco

Abastado, Claude, *Eugène Ionesco*, Paris, Bordas, 1971.

Abastado, Claude et al., *Les critiques de notre temps et Ionesco*, Paris, Garnier Frères, 1973.

Bermudez, Dolores, *Analisis simbolico del teatro de Ionesco*, Cadiz, Universidad de Cadiz, 1989.

Besançon, Alain, «Ecce Homo» in Giret, Noëlle, *Ionesco*, Paris, Gallimard, Bibliothèque Nationale de France, 2009, pp.13-25.

Bertrand, Michel, «*La Cantatrice chauve*: Lagarce réécrit Ionesco» in Doddile, Norbert e Ionesco, Marie France (org.), *Lire, jouer Ionesco*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2010, pp.229-252.

Calinescu, Matei, *Ionesco: recherches identitaires*, trad. de Simona Modreanu, Paris, Oxus, 2005.

Cavarra, Silvana, *De l'absurde à la quête*, Catania, Tringale, 1976.

Gros De Gasquet, Julia, «Lire, jouer Ionesco aujourd'hui. Jouer Ionesco, l'acteur défendu» in Doddile, Norbert e Ionesco, Marie France (org.), *Lire, jouer Ionesco*, *op.cit.*, pp.441-458.

Hoffert, Yannick, «De la dimension choréographique du théâtre de Ionesco» in Doddile, Norbert e Ionesco, Marie France (org.), *Lire, jouer Ionesco*, *op.cit.*, pp.271-292.

Favre, Yves-Alain, *Le théâtre d'Ionesco ou le rire dans le labyrinthe*, Mont-de-Marsan, Editions José Feijóo, 1991.

Firmo, Catarina, «Jouer l'invisible dans la scène tragicomique des Chaises : enjeux esthétiques et voies dramaturgiques» in Doddile, Norbert e Ionesco, Marie France (org.), *Lire, jouer Ionesco*, *op.cit.*, pp.421-440.

Firmo, Catarina, «Mémoire et amnésie dans le théâtre d'Ionesco » in Grigorut, Constantin (dir.), *Eugène Ionesco, hier, aujourd'hui, demain*, Otago French Notes, Université d'Otago, 2010.

Ionesco, Marie-France et Vernois, Paul (dir.), *Ionesco : situation et perspectives*, Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, [Colloque, 3-13 août 1978], Paris, Pierre Belfond, 1980.

Lambreaux, Raymond (org.), *Les critiques de notre temps et Ionesco*, Paris, Garnier frères, 1973.

Lane, Nancy, *Understanding Eugène Ionesco*, Columbia (S.C.), University of South Carolina press, 1994.

Sénart, Philippe, *Eugène Ionesco*, Paris, Editions Universitaires, 1964.

Lemarchand, Jacques et al., *Eugène Ionesco*, Paris, Comédie Française, 1966.

Vernois, Paul, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Paris, Klincksieck, 1991.

1.4- Artigos e programas de espetáculos

AA.VV, Dossier de imprensa do espectáculo *La Cantatrice chauve*, composição de Jean-Philippe Calvin e encenação de François Berreur, interpretação de Eléonore Lemaire, Franck Lopez, Stéphanie Varnerin, Sébastien Obrecht, Valérie Komar e Thomas Dear e Orchestre L'Amoureux, Théâtre de l'Athénée, Paris, de 30 de Abril a 3 de Maio de 2009.

AA.VV, Programa do espectáculo *La Cantatrice chauve*, encenação de Jean-Luc Lagarce e direcção de François Berreur, interpretação de M. Herbstmeyer, J.C. Bolle-Redat, E. Brunschwig, E. Mazev e F. Berreur, Théâtre de l'Athénée, Paris, de 5 a 21 de Novembro de 2009.

AA.VV, Programa do espectáculo *Les Chaises*, encenação de Alain Bonneval, Théâtre du Tropic, interpretação de Véronique Daniel e Jean-Paul Schintu, Théâtre International de Frankfurt, 28 de Abril de 2009.

AA.VV, Programa do espectáculo *Les Chaises*, encenação de Christophe Feltz, interpretação de Chantal Richard e Luc Schillinger, Théâtre du Taps Scala, Estrasburgo, de 31 de Março a 5 de Abril de 2009.

AA.VV, Programa do espectáculo *Les Chaises*, encenação de Geneviève Brunet e Odile Mallet, interpretação de Catherine Précourt, Patrick Chupin e Alain Le Maoût, Théâtre de l'Essaion, Paris, de 19 de Novembro de 2008 a 26 de Fevereiro de 2009.

AA.VV, Programa do espectáculo *Les Chaises*, encenação de Luc Bondy, interpretação de Micha Lescot e Dominique Reymond, Théâtre Nanterre-Amandiers, Nanterre, de 29 de Setembro a 23 de Outubro de 2010.

Hotte, Véronique, «Comment rendre visible une oeuvre. Entretien avec Luc Bondy» in *La Terrasse* n° 189, Junho e Julho de 2010.

Schidlow, Joshka, «*La Cantatrice chauve*. Mise en scène de Jean-Luc Lagarce» in *Télérama* n° 2961, 14 de Outubro de 2006.

1.5- Artigos online

<http://www.lagarce.net/scene/ensavoirplus/idspectacle/378/idcontent/12051/from/>
(página sobre o teatro de Jean-Luc Lagarce).

Shine, Clare, «Les Chaises. Théâtre des Amandiers Nanterre» in *FT.com* (Financial Time online), 6/10/2010 : <http://www.ft.com/intl/cms/s/2/108d8a28-d157-11df-8422-00144feabdc0.html#axzz1OD1f2r3p>

Thibaudat, Jean-Pierre, «Luc Bondy, entre deux chaises, beckettise Ionesco» in *Rue 89*, 30/9/2010: <http://www.rue89.com/balagan/2010/09/30/la-fille-de-ionesco-refuse-quon-bouscule-les-chaises-168919>

Revue de Presse do espectáculo *Les Chaises*, encenação de Luc Bondy- Arquivos do site do Théâtre Nanterre-Amandiers:

http://www.nanterreamandiers.com/spectaclerevuepresse.php?saizon_id=27&spectacle_id=145§ion=archive

1.6- Manuscritos

Carta de Eugène Ionesco dirigida a Roger Blin, 9 de Janeiro de 1953, Fonds Roger Blin, IMEC, St. Germain-La Blanche Herbe.

2- Samuel Beckett

2.1- Obra dramática

Beckett, Samuel, *Dis Joe* in *Comédie et Actes divers*, Paris, Editions de Minuit, 1970.

---, *En attendant Godot*, Paris, Editions de Minuit, 1952.

---, *Fin de partie*, Paris, Editions de Minuit, 1957.

---, *Impromptu d'Ohio* in *Catastrophe et autres dramaticules*, Paris, Editions de Minuit, 1986.

---, *La dernière bande*, Paris, Editions de Minuit, 1959.

---, *Oh les beaux jours*, Paris, Editions de Minuit, 1975.

---, *Quad et autres pièces pour la télévision* (*Quad, Trio du Fantôme, ...que nuages..., Nacht und Traüme*) seguido de Deleuze, Gilles, *L'Epuisé*, Paris, Editions de Minuit, 1992.

2.2- Outras obras

Beckett, Samuel, *Poèmes*, Paris, Editions de Minuit, 1978.

---, *Proust*, Paris, Editions de Minuit, 1990.

2.3- Manuscritos

Carta de Samuel Beckett a Roger Blin, (sobre a encenação de *Fin de Partie*), 3 de Abril 1968, Fonds Roger Blin/IMEC, St.Germain-La Blanche Herbe.

Carta de Samuel Beckett a Roger Blin (sobre a encenação de *En attendant Godot*), 9 de Janeiro de 1953, Fonds Roger Blin/IMEC, St.Germain - La Blanche Herbe.

Caderno manuscrito de Samuel Beckett com indicações cénicas para a encenação de *Oh les beaux jours* no Petit Odéon, 1967, Fonds Beckett/Fondation Beckett, Reading.

Cortes no exemplar anotado por Roger Blin de *Oh les beaux jours*, Fonds Roger Blin/IMEC, St.Germain - La Blanche Herbe.

Carta a Jacob Van Velde (a propósito da autorização para a encenação de *All that Fall*), 16 de Maio de 1959, Fonds Beckett/Fondation Beckett, Reading.

Notas manuscritas de Samuel Beckett para *Quad*, 1981, Fonds Beckett/Fondation Beckett, Reading.

Notas manuscritas de Samuel Beckett para a peça *Ghost Trio*, Fonds Beckett/Fondation Beckett, Reading.

2.4- Estudos sobre o teatro de Beckett

Adrien, Philippe, «Un écrivain post-atomique» in AA.VV, *Magazine littéraire. Beckett raconté par les siens* n°372, Paris, Janeiro de 1999, pp.46-47.

Adorno, Theodor, «Pour comprendre *Fin de partie*» in *Notes sur la littérature*, trad. de Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1999, pp.201-238.

Badiou, Alain, *Beckett: l'incrédible désir*, Paris, Hachette, 1995.

Clément, Bruno, *After Beckett = D'après Beckett*, Amsterdam, Rodopi, 2004.

Clément, Bruno e Noudelmann, François, *Samuel Beckett*, Paris, Editions ADPF (Association pour la diffusion de la pensée française), 2006.

Grossman, Evelyne e Salado, Régis, *Samuel Beckett: L'écriture et la scène*, Paris, SEDES, 1998.

Fletcher John, *About Beckett: the playwright and the work*, Londres, Faber and Faber, 2003.

Firmo, Catarina, «Jeux du JE et du TU dans *Dis Joe* de Samuel Beckett» in Araújo Carreira, Maria Helena, (dir.), *Termes d'adresse et modalités énonciatives dans les langues romanes*, Saint Denis, Université Paris 8, *Travaux et Documents 40*, Université de Paris 8 - Vincennes St. Denis, 2008, pp.53-62.

Janvier, Ludovic, *Pour Samuel Beckett*, Paris, Editions de Minuit, 1969.

Jouanneau, Joël, «Libérons-nous de ses didascalies» in AA.VV, *Magazine littéraire. Beckett raconté par les siens* n°372 *op.cit.*, pp.44-45.

Jouanneau, Joël, « Non pas l'homme mais cet homme » in Trincal, Pierre (dir.), *Théâtre Aujourd'hui* n°3. *L'Univers scénique de Samuel Beckett*, Paris, CNDP, 1994, pp. 36-38.

Knowlson, James, *Beckett*, trad. de Oristelle Bonis, Paris, Actes Sud, 2007.

Knowlson, James, «Samuel Beckett metteur en scène: ses carnets de notes de mise en scène» in Touret, Michèle (org.), *Lectures de Beckett*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1998, pp.69-84.

Knowlson, James, *Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, Londres, Faber and Faber, 1994.

McMillan, Dougald & Fehsenfeld, Martha, *Beckett in the Theatre. The Author as practical Playwright and Director*, Londres e Nova Iorque, John Calder Riverrun Press, 1988.

Mélèse, Pierre, *Samuel Beckett*, Paris, Seghers, 1966.

Raclot, Michèle (org.), *Analyses et réflexions sur En attendant Godot*, Paris, Ellipses, 2000.

Rosa, Armando Nascimento, *Falar no Deserto. Estética e Psicologia em Samuel Beckett*, Lisboa, Cosmos, 2000.

Satgé, Alain, *Samuel Beckett. En attendant Godot*, Paris, PUF, 1999.

Strehler, Giorgio, «Beckett ou le triomphe de la vie. Notes de mise en scène à propos de *Oh les beaux jours*» in AA.VV, *Revue d'Esthétique* Hors série, «Samuel Beckett», Toulouse, Ed. Jean-Michel Place, 1990, pp.213-215.

Worth, Katharine, *Samuel Beckett's theatre. Life journeys*, Oxford, Clarendon Press, 2001.

2.5- Artigos e programas de espetáculos

AA.VV, Programa do espectáculo *Actes sans paroles I*, encenação de François Lazaro, interpretação de Aurelia Ivan, Théâtre Grand Parquet, Paris, de 9 a 26 de Novembro de 2006.

AA.VV, Programa do espectáculo *En attendant Godot*, encenação de Bernard Sobel, interpretação de Daniel Znyk e Philippe Faure, Théâtre de Gennevilliers, Gennevilliers, Setembro e Outubro de 2002.

AA.VV, Programa do espectáculo *En attendant Godot*, Compagnie Kick Théâtre, encenação de René Chéneaux, interpretação de Rachid Benbouchta, Juan Chocho, Franck Dinot, Guy Lafrance, Théâtre Jean Vilar, Vitry-sur-Scène, de 23 a 26 de Novembro de 2006; Forum Blanc-Mesnil de 24 a 26 de Maio de 2007.

AA.VV, Programa *Festival Paris-Beckett 2006-2007*.

AA.VV, Programa do espectáculo *Fin de partie* de Samuel Beckett, encenação de Charles Berling, colaboração artística de Christianne Cohendy, interpretação de Charles Berling, Dominique Pinon, Dominique Marcas e Gilles Segal, Théâtre de l'Atelier, Paris, de 23 de Setembro de 2008 a 3 de Janeiro de 2009.

AA.VV, Programa do espectáculo *Oh les beaux jours*, encenação de Bob Wilson, interpretação de Adriana Asti e Giovanni Battista Storti, Théâtre de l'Athénée, Paris, de 23 de Setembro a 9 de Outubro de 2010.

AA.VV, Programa do espectáculo *Oh les beaux jours*, encenação de Frederick Wiseman, interpretação de Catherine Samie e Frederick Wiseman, Théâtre du Vieux Colombier de la Comédie Française, Paris, de 26 de Outubro a 4 de Novembro de 2006.

AA.VV, Programa do espectáculo *Giorni Felici*, encenação de Giorgio Strehler, interpretação de Giulia Lazzarini e Franco Sangermano, Théâtre de l'Athénée, Paris, de 5 a 9 de Abril de 2006.

AA.VV, programa do espectáculo *...que nuages...*, encenação de Madeleine Louarn, interpretação de Anne Menguy, Christelle Podeur, Jean-Claude Pouliquen, Yvon Prigent, Jacques Priser, Claudine Cariou, Christian Lizet, Le Forum, Blanc Mesnil, de 23 de Janeiro a 10 de Fevereiro de 2007.

Chevilley, Philippe, «Bob rencontre Samuel» in *Les Echos*, 27 de Setembro de 2010.

Cournot, Michel, « L'homme selon Beckett, tout simplement » in *Le Monde*, 11 de Outubro de 2002.

Dreyfus, Alain, «Un *Godot* pas très finaud» in *Libération*, 10 de Outubro de 2002.

Ferney, Frédéric, «Un Minotaure dans le ciel» in *Figaro*, 17 de Outubro de 2002.

Héliot, Armelle, « Bernard Sobel, aimer la vie » in *Le Figaro*, 30 de Setembro de 2002.

Héliot, Armelle, «Robert Wilson dans les pas de Beckett» in *Le Figaro*, 21 de Setembro de 2010.

Hotte, Véronique, «Des restes de vie intense au bord du gouffre du néant» in *La Terrasse*, 2 de Outubro de 2002.

Léonardini, Jean-Pierre, « Après la chute, Brecht n'attends plus Godot » in *L'Humanité*, 21 de Outubro de 2002.

Méreuze, Didier, « En attendant Godot de Beckett » in *La Croix*, 12 de Outubro de 2002.

Pilard, Philippe, «Un cinéaste nommé Frederick Wiseman» in *Intégrale Frederick Wiseman*, Paris, La Cinémathèque Française, de 1/11 à 26/11/2006.

Silber, Martine, «Metteurs en scène sous surveillance», *Le Monde*, 29 de Outubro de 2006.

Sobel, Bernard, «L'isoloir» in *Le Monde*, 4 de Maio de 2002.

2.6- Artigos online

Assouline, Pierre, «Beckett a encore des beaux jours» in http://passouline.blog.lemonde.fr/2005/11/30/2005_11_beckett_a_encor (blogue do jornal *Le Monde* organizado por Pierre Assouline).

2.7- Registos audio-visuais

En attendant Godot (1978), encenação de Roger Blin, interpretação de Jean Paul Roussillon, Michel Aumont, François Chaumette e Georges Riquier, realização «Le petit théâtre du Dimanche», produção INA, Théâtre de l'Odéon, Paris.

En attendant Godot (1961), encenação de Roger Blin, companhia Jean-Marie Serreau, interpretação de Étienne Bierry, Lucien Rainbourg, Jean Martin, NB sonore production INA (RIF), Théâtre de France Odéon, Paris.

En attendant Godot (1979), encenação de Otomar Krejca, interpretação de Michel Bouquet, Georges Wilson, Rufus, cenário de Otomar Krejca e Yves Cassagne, prod. INA, Festival d'Avignon (Cour d'Honneur du Palais des Papes).

Endspiel (1968), encenação e realização de Samuel Beckett, interpretação de Werner Stock, Gudrun Genest, Ernst Schnöder, Horst Bollmann, Schiller Theater, Berlim.

Fin de Partie (1968), encenação de Roger Blin, interpretação de Roger Blin, Jean Martin, Germaine de France e Georges Adet, prod. INA, Paris.

Ghost trio (1977), encenação de Samuel Beckett, interpretação de Billie Whitelaw e Ronald Pickup, real. Donald McWhinnie, prod. BBC e Reiner Moritz, Londres.

Happy days (1979), encenação de Samuel Beckett, interpretação de Billie Whitelaw e Leonard Fenton, real. Tristan Powell, prod. BBC, Royal Court Theatre, Londres.

Krapp's last tape (1999-2000), interpretação de Peter Shelle, real. Tom Skipp, Film NB, Estrella Sonora, Madrid.

Nacht und Traume (1983), encenação de Samuel Beckett, interpretação de Helfried Foron, SW R-Media GMBH, Estugarda.

Oh les beaux jours (1971), encenação de Roger Blin com Madeleine Renaud et Régis Outin, real. J.P. Roux, INA, Paris.

Quad I + II (1981), encenação de Samuel Beckett, real. Donald McWhinnie, prod. BBC e Reiner Moritz, Londres.

Warten auf Godot (1975), encenação de Samuel Beckett, interpretação de Horst Bollmann, Stefan Wigger, Klaus Herm e Carl Raddats, trad. Elman Tophoven, real. Walter Asmus, NB sonore ZDF, Schiller Theater, Berlin.

3- Miguel Barbosa

3.1- Obras de Miguel Barbosa

Barbosa, Miguel, *A Lixeira*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores, 1992.

---, *As Máquinas Assassinas e Cuidado! Não Pisem a Flor de Abril*, Alfragide, Acrópole, 1977.

---, *Como os Ratos Destruíram Nova Iorque*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores, 1983.

---, *Os Carnívoros; O Piquenique*, Lisboa, Editorial Início, 1964.

---, *Irineu do Morro*, Lisboa, Contravento, 1975.

---, *O Insecticida; Uma Flor na Morávia; Muro Alto*, Lisboa, Editorial Início, 1967.

---, *Os Carnívoros, O Palheiro, Piquenique, Tecni Homem*, Lisboa, Futura, 1974.

---, *O Palheiro*, Lisboa, Best-Sellers, 1963.

---, *O Paraíso Reencontrado*, Alfragide, Galeria Panorama, 1970.

---, *Quer o Crime Bem ou Mal Passado?*, Lisboa, Moraes, 1981.

3.2- Artigos e programas de espectáculos

AA.VV, «Miguel Barbosa – a coragem de se publicar teatro em Portugal» in *Correio da Manhã*, 2 de Fevereiro de 1984.

AA.VV, Programa do espectáculo *Máquinas Assassinas*, encenação de Estrela Novais, interpretação de Alfredo Correia, António Fonseca, Augusto Martins, Augusto Moraes, Josefina Ungaro, Luís Correia, Rui Madeira, Seiva Trupe, Porto, 1978.

AA.VV, Programa do espectáculo *O Insecticida*, encenação de Jacinto Ramos, interpretação de Rui Luís, Delfim Braz, Jorge Rocha e José Manuel Rosado, TNT, Lisboa, 1975.

AA.VV, «Teatro de autores portugueses condenado a ser escrita muda», in *Diário Popular*, 1 de Fevereiro de 1984.

Benite, Joaquim «Críticas sobre o autor», in Barbosa, Miguel, *As Máquinas Assassinas e Cuidado! Não Pisem a Flor de Abril*, Alfragide, Acrópole, s.d.

Carlos Porto, «Teatro sob as estrelas - e os fascistas comem palha!», *Diário de Lisboa*, 14 de Agosto de 1975.

Clemente, Isabel, prefácio a Barbosa, Miguel, *Carnívoros, O Palheiro, Piquenique, Tecni Homem*, Lisboa, Futura, 1974.

França, Elisabete, «As sínteses de Miguel Barbosa», in *Diário de Notícias*, 19 de Agosto de 1993.

Heymann, Robert K, «Panorama teatral madrileno» in Ávila, Norberto (dir.), *Teatro em Movimento* n° 6, Lisboa, Bertrand, Maio de 1975.

Matos, Lucília de, «Itinerário de um dramaturgo que se encontrou na pintura», in *Diário de Notícias*, 8 de Março de 1988.

Seixas, Noémia, «A imaginação e a critica social em Miguel Barbosa», prefácio de *Irineu do Morro*, Lisboa, Contravento, 1975.

Sério, Mário, «Uma bela jornada de teatro em noite de solidariedade ibérica» in *República*, 29 de Março de 1975.

Velasco, José Arias, «Estreia espanhola de *O Palheiro*» in Ávila, Norberto (dir.), *Teatro em Movimento* n° 6, Lisboa, Bertrand, Maio de 1975.

Vieira, Alice, «Miguel Barbosa, escritor e pintor», *Diário de Notícias*, 31 de Fevereiro de 1982.

Vieira, Alice, «O livro corre o risco de ser uma espécie em vias de extinção», in *Diário de Notícias*, 31 de Dezembro de 1982.

4- Augusto Sobral

4.1- Obras de Augusto Sobral

Ribeiro, Ilídio (org.), *Novíssimo Teatro Português*, [*O General* de Artur Portela Filho, *O Borrão* de Augusto Sobral, *O Museu* de Fiama Hasse Pais Brandão, *Funerais* de José Sasportes e *O Delator* de Maria Teresa Horta], Lisboa, Editorial Ao Sol, 1962.

Sobral, Augusto, *Teatro*, Lisboa, INCM, 2001.

4.2 - Artigos e programas de espectáculos

AA.VV, «Dez anos de vida», in *Diário de Notícias*, Lisboa, 25 de Novembro de 1989.

AA.VV, «Estreou-se, com êxito o segundo espectáculo do Teatro de Novos», in *O Século*, 3 de Junho de 1961.

AA.VV, «Maizum estreia *Bela Calígula*», in *A Capital*, 14 de Julho de 1987.

AA.VV, «Maizum prepara *Bela Calígula*», in *Diário de Lisboa*, 25 de Maio de 1987.

AA.VV, «*Memórias de uma Mulher Fatal*. Novo espectáculo no Teatro do Bairro Alto», in *Diário Popular*, 29 de Dezembro de 1981.

AA.VV, «Mulher Fatal prestes a estrear», in *Diário de Lisboa*, 26 de Novembro de 1981.

AA.VV, «No Nacional: ‘Teatro de novos para novos’», in *República*, 3 de Junho de 1961.

AA.VV, Programa do espectáculo *Memórias de uma Mulher Fatal*, produzido e interpretado por Rogério Vieira, Auditório Maestro Frederico de Freitas da Sociedade Portuguesa de Autores, Lisboa, de 2 a 4 de Março de 1982.

AA.VV, Programa do espectáculo *Os Macacões* de Augusto Sobral e José Carlos Ary dos Santos, encenação de Morais e Castro e Pedro Osório, interpretação de Álvaro Faria, Manuel Cavaco, Rui Mendes, Luísa Basto, Argentina Rocha, Adelaide Ferreira, entre outros, Grupo 4 - Teatro Aberto, Lisboa, Outubro de 1977.

AA.VV, Programa do espectáculo *O Borrão*, encenação de Carlos Manuel Rodrigues, interpretação de Victor Azevedo, Agostinho Macedo e José António Sila, Teatro de Bolso do Clube Estefânia, Lisboa, 28 de Abril de 1962.

AA.VV, Programa do espectáculo *Bela-Calígula*, encenação de Rogério Vieira, interpretação de Silvina Pereira e Fernando Nascimento, Teatro Maizum, Julho de 1987.

AA.VV, «Teatro Nacional D. Maria II – *O Consultório* e *O Pescador à Linha*» in *Diário de Notícias*, 3 de Junho de 1961.

AA.VV, «Retorno de *Bela-Calígula*», in *Diário Popular*, 26 de Novembro de 1987.

Basílio, Marcelino, «55 minutos para um espectáculo pedagógico», in *Diário do Alentejo*, 9 de Outubro de 1988.

Bom, Pedro, «2º espectáculo de ‘Novos para Novos’», in *Diário Ilustrado*, 3 de Junho de 1961.

Cambournac, Maria Carlota, «Florbelá versus Calígula», in *Semanário*, 1 de Agosto de 1987.

Dacosta, Fernando, «Florbelíssima», in *Jornal de Letras*, 27 de Julho de 1987.

Duarte, Maria João, «Mulher fatal sonha com cabaret», in *Sete*, 6 de Janeiro de 1982.

Galalo, Maria Augusta, «Dois actores vivem paixões de Florbela», in *Êxito*, 3 de Dezembro de 1987.

Geraldo, Manuel, «Teatro Maizum quer levar Florbela Espanca ao Alentejo», in *Diário de Lisboa*, 28 de Novembro de 1987.

Gomes, Manuel João, «Até ao fim de Novembro», in *Jornal de Letras*, 21 de Novembro de 1989.

Lívio, Tito, «Memórias de uma Mulher Fatal», in *A Capital*, 28 de Janeiro de 1982.

Midões, Fernando, «*Bela-Calígula*, pelo Maizum», in *Diário Popular*, 6 de Agosto de 1987.

Midões, Fernando, «Memórias de uma Mulher Fatal» in *Diário Popular*, 18 de Janeiro de 1982.

Neto, Manuel, «Florbelá e Calígula: Duas Tragédias num Acto», in *Diário Popular*, 13 de Julho de 1987.

Porto, Carlos, «De Calígula a Florbela», in *Diário de Lisboa*, 23 de Julho de 1987.

Porto, Carlos, «Um Texto e um Actor» in *Diário de Lisboa*, 27 de Janeiro de 1982.

Rodrigues, Urbano Tavares, «Teatro de Novos para Novos, no D. Maria II» in *Diário de Lisboa*, 3 de Junho de 1961.

Fadda, Sebastiana, «O Teatro e os seus Múltiplos» prefácio a Sobral, Augusto, *Teatro*, Lisboa, INCM, 2001.

Ramos, Artur, prefácio a *Memórias de uma Mulher Fatal* in Sobral, Augusto, *Teatro*, Lisboa, INCM, 2001.

5- Hélder Prista Monteiro

5.1 – Obras de Hélder Prista Monteiro

Prista Monteiro, Hélder, *A Bengala*, Lisboa, Movimento, 1972.

---, *A Rabeca, O Meio da Ponte, O Anfiteatro*, Lisboa, Edições Prelo, 1970.

---, *A Vila*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores, 1985.

---, *Auto dos Funâmbulos*, Lisboa, Escritor editora, 1993.

---, *O Colete de Xadrez. O Folgado do Rei Coxo*, Lisboa, Arcádia, 1983.

---, *O Mito e Naturalmente Sempre*, Lisboa, INCM, 1988.

---, *Os Faustos*, Lisboa, Arcádia, 1979.

---, *Os Imortais, O Candidato*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores, 1984.

5.2 - Artigos e programas de espectáculos

AA.VV, «A Tarde», in *Diário Popular*, 15 de Outubro de 1981.

AA.VV, «De Graus de Prista Monteiro», in *Expresso*, 19 de Fevereiro de 1994, p.12.

AA.VV, «TEP apresenta *O Fio*», in *Diário Popular*, 23 de Novembro de 1981.

AA.VV, «*Os Dias Felizes* e *De Graus* mostram-se em Lisboa», in *O Setubalense*, 7 de Fevereiro de 1994.

AA.VV, Programa do ciclo de leituras encenadas intitulado «Autores de gaveta», organizado pelo Teatro Nacional D. Maria II, a partir dos seguintes textos: *Os Implacáveis* de Manuel Granjeio Crespo, direcção de Carlos Pimenta, de 21 a 29 de Abril de 1984; *Reis Coxos* de Helder Prista Monteiro, direcção de Manuel Coelho, de 11 a 21 de Maio de 1984; *Poe ou o Corvo* de Fíama Hasse Pais Brandão, direcção de Jorge Listopad, de 8 a 17 de Julho de 1984; *A Birra do Morto* de Vicente Sanches, direcção de Orlando Neves, de 20 a 29 de Julho de 1984.

AA.VV, Programa do espectáculo *De graus* de Helder Prista Monteiro, encenação de Joaquim Benite, interpretação de Estrela Novais, Luís Vicente, Manuela Cassola, Maria Frade e Sylvie Rocha, Companhia de Teatro de Almada, representado no Forum Cultural do Seixal, a 22 de Dezembro de 1993 e no Teatro Trindade, a 23 de Fevereiro e 13 de Março de 1994.

Alvim, João de Melo, «Teatro de Almada em Lisboa», in *Diário de Notícias*, 20 de Fevereiro de 1994.

Cardoso, Ribeiro, «Prista Monteiro, o Cair do Pano» in *Autores*, nº41, Dezembro de 1994.

Faria, Isabel, «*De Graus* retrata diferentes graus de esquizofrenia», in *Correio da Manhã*, 25 de Fevereiro de 1994.

Gil, Nogueira, «Morte no Teatro. Prista Monteiro: o fim» in *Público*, 5 de Novembro de 1994.

Gomes, João Manuel, «Dezembro despede-se em grande forma», in *Público*, 31 de Dezembro de 1993.

Lobo, Manuel Poppe Sousa, «Do Sem-Sentido» in *Diário da República*, 5 de Novembro de 1970.

Martins, Júlio Sousa, «A Estreia de Três Originais Portugueses no Teatro Vasco Santana» in *Diário de Lisboa*, 1 de Junho de 1966.

Porto, Carlos, «A surpresa do lugar», in *Jornal de Letras*, 8 de Fevereiro de 1994.

Santareno, Bernardo, «O Fio ou As Doze Chávenas de Porcelana Chinesa da Dinastia dos Ming» in Prista Monteiro, Helder, *O Fio*, Lisboa, Arcádia, 1980.

Serôdio, Maria Helena, prefácio a *Auto dos Funâmbulos*, Lisboa, Escritor editora, 1993.

6- Jaime Salazar Sampaio

6.1 - Obras de Jaime Salazar Sampaio

Sampaio, Jaime Salazar, *Teatro Completo I*, Lisboa, INCM, 1997.

Sampaio, Jaime Salazar, *Teatro Completo II*, Lisboa, INCM, 1997.

Sampaio, Jaime Salazar, *Percursos de um Dramaturgo*, Lisboa, INCM, 2003.

6.2 - Estudos, artigos e programas de espectáculos

AA.VV, «*Junto ao Poço*. Peça de Jaime Salazar Sampaio Ontem Estreada na SPA» in *Diário de Notícias*, 25 de Janeiro de 1978.

AA.VV, «O Sobrinho Junto ao Poço» in *Diário de Lisboa*, 9 de Março de 1987.

AA.VV, Programa do ciclo «Teatro de Novos para Novos», no Teatro Nacional D. Maria II, a 2 de Junho de 1961, com os seguintes espectáculos: «O Consultório» de Augusto Sobral, e «O Pescador à Linha» de Jaime Salazar Sampaio, encenação de Artur Ramos e interpretação de José de Castro, Glicínia Quartin e Henrique Viana.

AA.VV, Programa do espectáculo *A Batalha Naval*, encenação de Victor Poitout, interpretação de Branco Alves, Jorge Vale, Luísa Salgueiro e Fernando Saraiva, Casa da Comédia, Lisboa, Maio de 1970.

AA.VV, Programa do espectáculo *Conceição ou o Crime Perfeito*, com encenação de Rogério de Carvalho, interpretação de Isabel de Castro e Baptista Fernandes, Teatro Popular-Companhia Nacional 1 - Teatro Municipal São Luís, Lisboa, Julho de 1979.

AA.VV, Programa do espectáculo *Fernando (Talvez) Pessoa*, encenação de Artur Ramos e interpretação de São José Lapa, António Rama, Mário Pereira, entre outros, Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa, Março e Abril de 1983.

AA.VV, Programa do IX Festival Internacional de Teatro de Portalegre de 1999, no âmbito do qual se representaram os seguintes espectáculos da autoria de Jaime Salazar Sampaio, na Igreja do Convento de São Francisco: *Uma Questão de Tempo*, com encenação de José Mascarenhas e interpretação de José Mascarenhas, Victor Pires, Rui

Ferreira, Fátima Reis e Susana Teixeira, pelo Teatro de Portalegre, 10 de Novembro; *Magdalena*, com encenação de George Ritchie e interpretação de Amanda Varela, pelo Tagus Theatre, 18 de Novembro; *Poço* (adaptação de *Junto ao Poço*), com encenação de Carlos Curto e interpretação de António Revez, pela Companhia Lendias d'Encantar (Beja), 19 de Novembro; *Um Homem Dividido*, com encenação de Carlos Paniágua, pelo Teatro Independente de Loures, 20 de Novembro.

AA.VV, Programa do espectáculo *Magdalena Lê uma Carta*, com encenação de Rogério Carvalho e interpretação de Glicínia Quartin, Teatro do Bairro Alto, Lisboa, Julho de 1984.

AA.VV, Programa do espectáculo *O Meu Irmão Augusto*, encenado por Augusto Tello para o Teatro O Semeador de Portalegre, interpretação de José Mascarenhas, José Figueiredo Martins, Conceição Gonçalves, Fátima Reis e Victor de Freitas, Salão do Convento de Santa Clara, Outubro de 1989.

AA.VV, Programa do espectáculo *O Pescador à Linha* de Jaime Salazar Sampaio no âmbito do ciclo «Sem Deus nem Chefe» com textos de Dostoievsky, Kafka, Rijnders e Álvaro Lapa, dirigido por Jorge Silva Melo – Artistas Unidos, com interpretação de António Simão, Joana Seixas e Pedro Assis, representado na antiga fábrica de cortiças Mundet no Seixal, a 3 de Outubro de 1998 e a 8 de Outubro de 1998, no Auditório Frederico de Freitas na Sociedade Portuguesa de Autores.

AAVV, Programa do espectáculo *Os Visigodos* de Jaime Salazar Sampaio, produzido pela Companhia Rey Colaço – Robles Monteiro, encenação de Artur Ramos e interpretação de Glicínia Quartin, Varela Silva, Josefina Silva e Luis Filipe, Teatro Capitólio, Lisboa, 29 de Março de 1969.

AA.VV, «TAS faz *Conceição* de Salazar Sampaio», in *Correio da Manhã*, Dezembro de 2000.

AA.VV, «Jaime Salazar Sampaio estreia mundial em Portalegre», in *Fonte Nova – Bissemanário da região de Portalegre*, nº 882 – ano XVII, 7 de Julho de 2001.

AA.VV, «Portalegre vê *A Escolha Acertada*», in *Correio da Manhã*, 12 de Julho de 2001.

AA.VV, «A Escolha Acertada de Jaime Salazar Sampaio – últimos espectáculos», in *Fonte Nova – Bissemanário da região de Portalegre*, nº 885 – ano XVII, 18 de Julho de 2001.

AA.VV, «Trindade estreia hoje A Vidraça de Jaime Salazar Sampaio», in *A Capital*, 22 de Janeiro de 2003.

A.M.R, «Portalegre apresenta *Uma Questão de Tempo*», in *Correio da Manhã*, 14 de Outubro de 1999.

Azevedo, Manuela de «Os Visigodos de Jaime Salazar Sampaio pela Companhia do Teatro Nacional», in *Diário de Notícias*, 28 de Março de 1969.

Cruz, Duarte Ivo, *O Essencial sobre Jaime Salazar Sampaio*, Lisboa, INCM, 2005.

Dias, Daniel, «A propósito de um cenário que não estava previsto» in Sampaio, Jaime Salazar, *Magdalena* in *Teatro Completo II*, Lisboa, INCM, 1997.

Fadda, Sebastiana, «A Poesia Encoberta no Palco Despido» in Sampaio, Jaime Salazar, *Teatro Completo I*, Lisboa, INCM, 1997.

Fadda, Sebastiana, «Quem tem medo de Virginia Wolf», in *Fonte Nova – Bissemanário da região de Portalegre*, nº 884 – ano XVII, 14 de Julho de 2001.

Féteira, Carlos Paniágua, «Este Teatro: Uma Leitura» in Sampaio, Jaime Salazar, *Seis Peças (Nos Jardins do Alto Maior, O Pescador à Linha, O Bolo, Junto ao Poço, Agora Olha..., Os Outros)*, Lisboa, Plátano Editora, 1974.

Guedes, Maria Estela, «Magdalena Lê uma Carta» in *Diário Popular*, 7 de Julho de 1984.

Gomes, Manuel João, «Até ao Fim de Novembro» in *Jornal de Letras*, 21 de Novembro de 1989.

Gomes, Manuel João, «Dois solos de Jaime Salazar Sampaio. Tagus Theatre no Festival de Edimburgo» in *Público*, 14 de Agosto de 1997.

Martins, Arlete, «Fragmentos de uma análise» in Sampaio, Jaime Salazar, *Teatro Completo I*, Lisboa, INCM, 1997.

Magro, Manuel «Os Visigodos no Capitólio», in *Diário Popular*, 28 de Março de 1969.

Mascarenhas, José, «Jaime Salazar Sampaio em Portalegre», in *Fonte Nova – Bissemanário da região de Portalegre*, nº 884 – ano XVII, 14 de Julho de 2001.

Mesquita, Maria Helena Dá, «Teatro Capitólio: *Os Visigodos* de Jaime Salazar Sampaio (1º original português da temporada)», in *A Capital*, 30 de Março de 1969.

Midões, Fernando, «Dez anos de Vida» in *Diário de Notícias*, 25 de Novembro de 1989.

Pilar, Rui, «A *Batalha Naval*. Reabilitação de Jaime Salazar Sampaio na Casa da Comédia» in *Diário da Manhã*, 26 de Maio de 1970.

Porto, Carlos, «A *Batalha Naval* de Jaime Salazar Sampaio» in *Diário de Lisboa*, 23 de Maio de 1970.

Porto, Carlos, «Conceição ou o Teatro Perfeito» in *Diário de Lisboa*, 13 de Março de 1979.

Porto, Carlos, «Outra vez *Os Preços* no TEP», in *Diário de Lisboa*, 28 de Abril de 1981.

Rebello, Luiz Francisco, «A *Batalha Naval* ou de Mais um Realismo (I) e (II)», in *A Capital*, 24 de Fevereiro de 1971 e 3 de Março de 1971.

---, «40 +4, Soma e Segue», prefácio a Sampaio, Jaime Salazar, *Teatro Completo III*, Lisboa, INCM, 2002.

Ribeiro, Ana Maria, «Jaime Salazar Sampaio. A Irreprimível Vontade de Criar» in *Expresso*, 6 de Dezembro de 1997.

Rodrigues, Urbano Tavares, «A *Batalha Naval* na Casa da Comédia» in *O Século*, 22 de Maio de 1970.

---, «*Os Visigodos*, notável peça de humor negro», in *O Século*, 28 de Março de 1969.

Sampaio, Jaime Salazar, «Olá gentes de Portalegre», in *Fonte Nova – Bissemanário da região de Portalegre*, nº 885 – ano XVII, 18 de Julho de 2001.

Saraiva, José António, «O Cenário» in Sampaio, Jaime Salazar, *Teatro Completo I*, Lisboa, INCM, 1997.

Sério, Mário, «A Inauguração de um Novo Tipo de Teatro» in *República*, 6 de Maio de 1975.

Tavares da Silva, «Estreia de *Os Visigodos* no Capitólio», in *Diário de Lisboa*, 28 de Março de 1969.

C - Estudos de teatro e de teoria literária

Abirached, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978.

Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1969.

Banu, Georges *Peter Brook. De Timon d'Athènes à Hamlet*, Paris, Flammarion, 2001.

Bastien, Sophie, « Le théâtre camusien en regard de la modernité » in Gay-Crosier, Raymond, *Albert Camus 21, La Revue des Lettres Modernes*, Caen, Minard Lettres Modernes, 2007, pp.73-91.

Béhar, Henri, *Etude sur le théâtre dada e surréaliste*, Paris, Gallimard, 1967.

Brito, António Ferreira de, *O Real e o Irreal na dramaturgia de Beckett, Ionesco e Tardieu*, Porto, Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto, 1983.

Brook, Peter, *L'Espace vide : écrits sur le théâtre*, trad. de C. Estienne e F. Fayolle, Paris, Seuil, 2001.

Brook, Peter, *Oublier le temps*, Paris, Seuil, 2003.

Calvino, Italo, *Ponto Final: Escritos sobre Literatura e Sociedade*, trad. de José Colaço Barreiros, Lisboa, Teorema, 1995.

Cormann, Enzo, *À quoi sert le théâtre?*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2003.

Corvin, Michel, « Une écriture plurielle » in Jomaron, Jacqueline (dir.), *Le théâtre en France*, Paris, Le Livre de Poche, 1993, pp. 914-960.

Dort, Bernard, «L'état d'esprit dramaturgique» in *Théâtre/Public*, n°67 – « Dramaturgie », Janeiro-Fevereiro, 1986, pp.8-12.

Dort, Bernard, *Théâtre réel. Essais de critique. 1967-1970*, Paris, Seuil, 1971.

Dort, Bernard, *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1988.

Emelina, Jean, *Le comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1991.

- Esslin, Martin, *Le théâtre de l'absurde*, trad. de Marguerite Buchet, Francine Del Pierre, Fance Frank, Paris, Buchet-Chastel, 1992.
- Esslin, Martin, *Au-delà de l'absurde*, trad. de Françoise Vernan, Paris, Buchet-Chastel, 1970.
- Garnier, Xavier e Zoberman, Pierre, *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 2006.
- Guillén, Claudio, «Entre o Uno e o Diverso: Introdução à Literatura Comparada» in Buescu, Helena Carvalhão et al. (dir.), *Floresta Encantada. Novos Caminhos da Literatura Comparada*, Lisboa, Dom Quixote, 2001, pp.385-410.
- Hoghe, Raimond, *Pina Bausch. Histoires de théâtre dansé*, trad. de D. Petit, Paris, L'Arche, 1987.
- Hubert, Marie-Claude, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, Corti, 1987.
- Jacquart, Emmanuel, *Le théâtre de la dérision*, Paris, Gallimard, 1998.
- Lehmann, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, trad. de Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.
- Lyra, Pedro, *Literatura e Ideologia : ensaios de sociologia da arte*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1993.
- Martin, Roxane, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996.
- Pavis, Patrice, *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, 2007.
- Pruner, Michel, *Les théâtres de l'absurde*, Paris, Dunod, 2003.
- Puchner, Martin, *Stage fright. Modernism, anti-theatricality & drama*, Baltimore e Londres, The Johns Hopkins University Press, 2002.
- Quadri, Franco et al., *Robert Wilson*, trad. de M. Baccelli, Paris, Plume, 1997.

Sarrazac, Jean-Pierre, *L'avenir du drame: écritures dramatiques contemporaines*, Circé, Saulxures, 1999.

Sjursen, Nina, « La puissance et l'impuissance. Dialogue entre *Caligula* et *En attendant Godot* » in Lévi-Valensi, Jacqueline (org.), *Albert Camus et le théâtre*, Paris, Imec, 1992, pp. 83-93.

Servos, Norbert, *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*, trad. de D. Le Parc, Paris, L'Arche, 2001.

Serreau, Geneviève, *Histoire du nouveau théâtre*, Paris, Gallimard, 1966.

Sternberg-Greiner, Véronique, *Le Comique*, Paris, Flammarion, 2003.

Strehler, Giorgio, *Une vie pour le théâtre. Entretiens avec Ugo Ronfani*, trad. de Karin Wackers, Paris, Belfond, 1989.

Thomasseau, Jean-Marie, « Le théâtre et la mise en scène au XIXe siècle » in Berthier, Patrick et Jarrety, Michel, *Histoire littéraire de la France*, Paris, PUF, 2006.

Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1978.

D - Estudos sobre teatro português

Barata, José de Oliveira, *História do Teatro Português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991.

Cruz, Duarte Ivo, *Introdução ao Teatro do Século XX*, Lisboa, Espiral, 1969.

Fadda, Sebastiana, «Dramaturgia Portuguesa Atual: uma Firme Vontade de Existir» in Werneck, Helena e Brilhante, Maria João (org.), *Texto e Imagem: estudos de teatro*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2009, pp.142-171.

---, *O Teatro do Absurdo em Portugal*, Lisboa, Edições Cosmos, 1998.

Firmo, Catarina, «Des mots en temps de censure. Langage codifié dans le théâtre de l'absurde portugais» in Araújo Carreira, Maria Helena, (dir.), *L'Idiomaticité dans les langues romanes*, Saint Denis, Université Paris 8, *Travaux et Documents* 48, Université de Paris 8 - Vincennes St. Denis, 2010, pp.105-114.

Melo e Castro, E.M. de, *Teatro de um Homem (L)ido. Metaficção Crítica e Teatral (1954-2005).*, Sociedade Portuguesa de Autores, Lisboa, Dom Quixote, 2006.

Mendonça, Fernando, *Para o Estudo do Teatro em Portugal*, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1971.

Porto, Carlos, «1945-1974: Entre la renovacion y la dictadura» in Coterillo, Moisés Perez (dir.), *Escenarios de dos mundos: Inventario teatral de Iberoamérica*. Vol.4 (Portugal, Puerto Rico, Republica Dominicana, Uruguay, Venezuela), Madrid, Centro de documentacion teatral, 1988, pp.29-46.

Porto, Carlos, *O TEP e o Teatro em Portugal. Histórias e Imagens*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1997.

Rebello, Luiz Francisco (org.), *Dicionário do Teatro Português*, Lisboa, Edições Prelo, s/d.

---, *História do Teatro Português*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1989.

---, *História do Teatro*, Lisboa, INCM, 1991.

---, *Combate por um Teatro de Combate*, Lisboa, Seara Nova, 1977.

---, *100 anos de teatro português: 1880-1980*, Porto/Brasília, 1984.

Santos, Graça dos, *O Espectáculo Desvirtuado. O teatro português sob o reino de Salazar (1933-1968)*, traduzido do francês por Lúcia Calapez, Lisboa, Caminho, 2004.

Santos, Graça dos, «Théâtre et censure au Portugal : deux ennemis inséparables » in *Revue d'Histoire du Théâtre* n°3, 1996.

Tabucchi, António, *Il Teatro Portoghese del Dopoguerra (Trent'Anni di Censura)*, Roma, Editioni dell'Abete, 1976.

E - Estudos sobre o Estado Novo

Azevedo, Cândido de, *A censura de Salazar e Marcelo Caetano – Imprensa, Teatro, Cinema, Televisão, Livro*, Lisboa, Caminho, 1999.

Azevedo, Cândido de, *Mutiladas e Proibidas. Para a História da Censura Literária em Portugal nos Tempos do Estado Novo*, Lisboa, Caminho, 1997.

Ferro, António, *Salazar, o homem e a sua obra*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1935.

Marcos, Luís Humberto & Ferreira, Rui Assis, *Imprensa, Censura e Liberdade: 5 Séculos de História: Catálogo da Exposição e Cronologia da História da Censura em Portugal*, Porto, Instituto da Comunicação Social. Museu Nacional da Imprensa, 1999.

Lisboa, João Luís, «Les transformations dans l'enseignement au Portugal après le 25 avril 1974» in Araújo Carreira, Maria Helena (dir.), *De la révolution des œillets au 3^{ème} millénaire. Portugal et Afrique lusophone: 25 ans d'évolution(s). Travaux et Documents* 7, Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis, 2000, pp. 109-118.

Rosas, Fernando e Brito, José Brandão de, *Salazar e o Salazarismo*, Lisboa, Dom Quixote, 1989.

Rosas, Fernando, *História de Portugal*, coordenação de José Mattoso, Lisboa, Círculo de Leitores, vol.7, «O Estado Novo 1926-1974», 1992.

Rosas, Fernando, *O Estado Novo nos anos trinta 1928-1938*, Lisboa, Editorial Estampa, 1986.

Rosas, Fernando, *Pensamento e Acção Política. Portugal Século XX (1890-1976)*, Lisboa, Editorial Notícias, 2003.

Documentos da Inspeção dos Espectáculos e da Censura

AA.VV, *Espectáculos e Divertimentos Públicos*, República Portuguesa, Imprensa Nacional, 1970.

Lírio, Joaquim de Oliveira, *Espectáculos Públicos*, Leiria, Oficinas Gráficas de Leiria, 1955.

Marta, Artur, *Da Legislação Sobre Espectáculos Públicos*, Lisboa, Federação Portuguesa das Colectividades de Cultura e Recreio, 1962.

Documento do Arquivo da Torre do Tombo nº8500: Relatório dos censores que reprovaram a representação do texto *Os Carnívoros* de Miguel Barbosa no Centro de Cultura Teatral, a 15 de Novembro e a 6 de Dezembro de 1967.

Documento nº7455 do Arquivo da Torre do Tombo. Miguel Barbosa, *O Palheiro*, Lisboa, Best-Sellers, 1963. Texto submetido à apreciação dos censores com vista à representação pelo Círculo de Cultura Teatral, reprovado a 10 de Fevereiro de 1964.

Documento nº7455 do Arquivo do Museu Nacional do Teatro: Relatório dos censores que reprovaram a representação da peça *O Palheiro* de Miguel Barbosa, no Círculo de Cultura Teatral, 16 de Março de 1964.

Documento nº7455 do Arquivo do Museu Nacional do Teatro: Relatório dos censores que aprovaram a representação da peça *O Palheiro* de Miguel Barbosa com cortes, 11 de Março de 1972.

Documento nº7455 do Arquivo do Museu Nacional do Teatro: Relatório dos censores que reprovaram a representação da peça *O Palheiro* de Miguel Barbosa, a 9 e a 20 de Março de 1972.

Documento nº6307 do Arquivo do Museu Nacional do Teatro: Relatório dos censores que reprovaram a representação da peça *A Bengala* de Helder Prista Monteiro, no CITAC, a 11 e a 27 de Fevereiro de 1961.

Documento nº6741 do Arquivo do Museu Nacional do Teatro: Reprovação da representação do texto *Nos Jardins do Alto Maior* de Jaime Salazar Sampaio, na Sociedade de Instrução Guilherme Cossoul, a 15 de Março de 1962.

Documento nº7757 do Arquivo do Museu Nacional do Teatro: Relatório dos censores que reprovaram a representação da peça *A Batalha Naval* de Jaime Salazar Sampaio, no Teatro Estúdio de Lisboa, a 22 de Fevereiro e a 3 de Março de 1965.

Documento nº7757 do Arquivo do Museu Nacional do Teatro: Relatório dos censores que aprovaram a representação da peça *A Batalha Naval*, a 16 de Junho de 1969.

F - Obras de filosofia, estética e linguística

Adorno, Theodor W., *Théorie esthétique*, trad. de Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 2004.

Anscombre, Jean-Claude, « Proverbes et formes proverbiales : valeur évidentielle et argumentative », *Langue française* 102, Paris, Larousse, 1994.

Benjamin, Walter, *L'origine du monde baroque allemand*, trad. de Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 2002.

Bergson, Henri, *Le rire*, Paris, PUF, 1985.

Bergson, Henri, *Matière et mémoire* in *Oeuvres*, Paris, PUF, 1959.

Camus, Albert, *Le mythe de Sisyphe* in *Essais II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.

Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1972.

Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Editions de Minuit, Paris, 1997.

Greimas, A.J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1996.

Kristeva, Julia, *Le langage, cet inconnu*, Paris, Seuil, 1981.

Lourenço, Eduardo, *A Nau de Ícaro. Imagem e Miragem da Lusofonia*, Lisboa, Gradiva, 1999.

Paris, Jean, *L'espace et le regard*, Paris, Seuil, 1965.

Ricoeur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

Saussure, Ferdinand de, *Ecrits de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 2002.

G- Obras e estudos de Cultura Clássica

Eurípides, *Héracles, Les suppliantes, Ion* (Tome III), tradução e organização de Léon Parmentier et Henri Grégoire, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

Ovídio, *Metamorfoses*, trad. Paulo Farnhouse Alberto, Cotovia, Lisboa, 2007.

Schmidt, Joël, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 1986.

Serra, José Pedro, *Pensar o Trágico*, Lisboa, Gulbenkian/FCT, 2006.

Simondon, Michele, *La mémoire et l'oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin du Ve S. avant J.-C.*, Paris, Les Belles Lettres, 1982.

H - Outras obras literárias

Allighieri, Dante, *A Divina Comédia*, edição bilingue com tradução e notas de Vasco Graça Moura, Venda Nova, Bertrand, 1997.

Bernard, Thomas, *Minetti. Portrait de l'artiste en vieil homme*, trad. de Claude Porcell, Paris, L'Arche, 1983.

Rimbaud, Arthur, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, 1999.

Miller, Henry, *O Sorriso aos Pés da Escada*, trad. de Célia Henriques e Vítor Silva Tavares, Porto, Asa, 1992.

Santareno, Bernardo, *Português, Escritor, 45 anos de Idade*, Lisboa, Ática, 1974.

ANEXOS

INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS

Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos

INFORMAÇÃO

Título da peça: *O Palheiro*

Actos: Quadros: Registo n.º: *7455*

Teatro:

Tema:

*Sentidos de um palheiro = a crítica social e
incurtando a imagem do moral sem espectacularidade
nem grande veracidade... sem força para a "política".
Aprovação para o grupo 1) (18 ann) com os
cortes (de expressão + incommensuráveis) a pág. 18, 19 e
49.*

Lo, 11/3/72

Miguel Barbosa

*Em tempo: No entanto, alguns adivos finais a pág.
Tudo a impressão com certeza.*

[Assinatura]

Documento nº7455 do Arquivo do Museu Nacional do Teatro: Relatório dos censores que aprovaram a representação da peça *O Palheiro* de Miguel Barbosa com cortes, 11 de Março de 1972.

INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS

Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos

INFORMAÇÃO

Título da peça: *O Palheiro*

Actos:

Quadros:

N.º de registo: *7455*

Teatro:

Tema:

*Pega-se crítica mordaz
e por vezes violenta.*

Reprova.

9.3.72

[Signature]

Decisão que se propõe:

*Reprovo esta peça pelas suas implicações po-
líticas, sociais e pacifistas.*

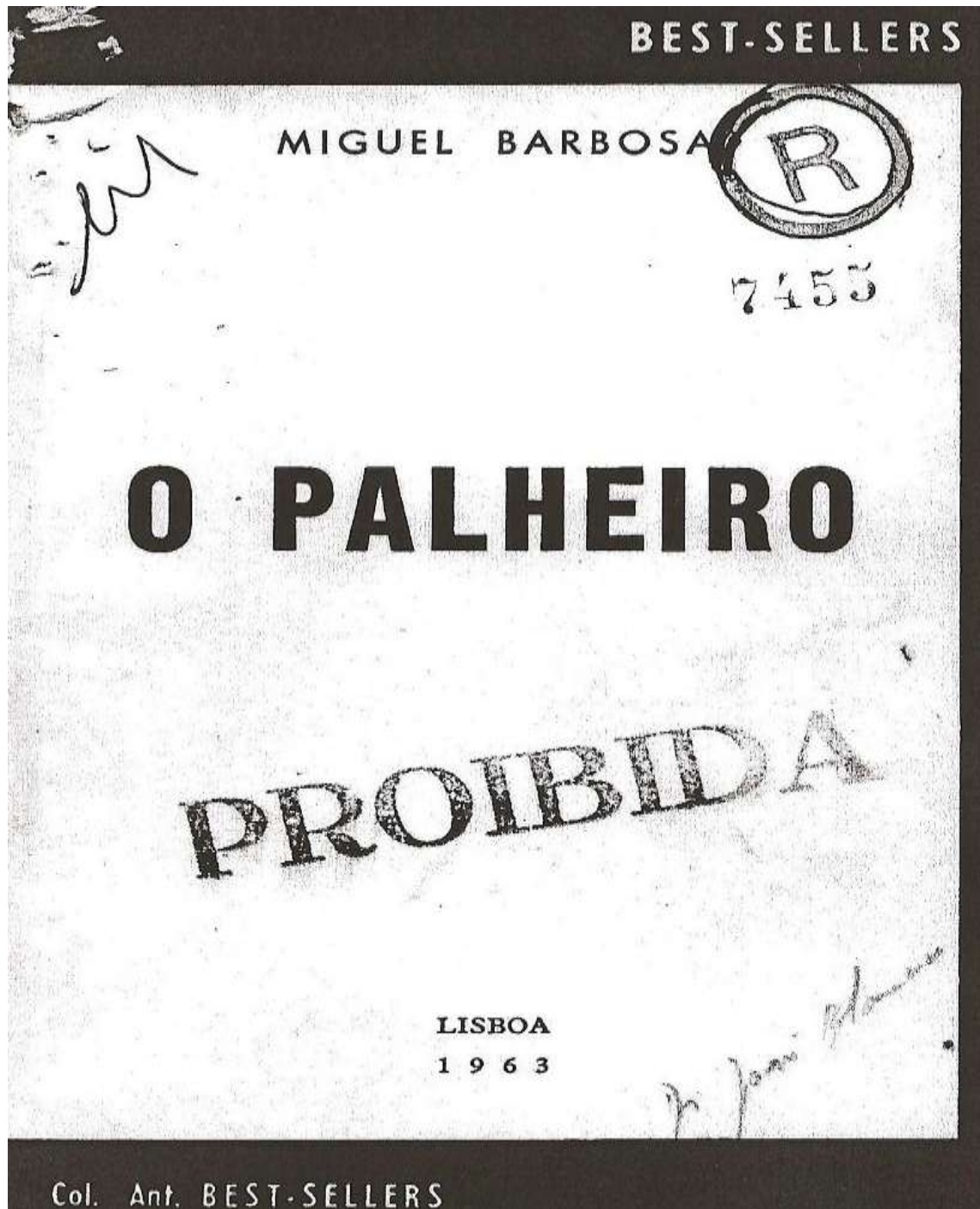
JX.
20
41
72

Decisão da Comissão na sessão de de

O Censor,

[Signature]
de 19

Documento nº7455 do Arquivo do Museu Nacional do Teatro: Relatório dos censores que reprovaram a representação da peça *O Palheiro* de Miguel Barbosa, a 9 e a 20 de Março de 1972.



Documento nº 7455 do Arquivo da Torre do Tombo. Miguel Barbosa, *O Palheiro*, Lisboa, Best-Sellers, 1963. Texto submetido à apreciação dos censores com vista à representação pelo Círculo de Cultura Teatral, reprovado a 10 de Fevereiro de 1964.

INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS

Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos

INFORMAÇÃO

Título da peça: *Os carnívoros*

Actos: *2* Quadros: N.º de registo: *8500*

Teatro: *Círculo Cultura Teatral*

Tema:

Decisão que se propõe:

*A obra de texto dramático, a ser
acompanhada por sessões tão gratuitamente
apresentadas, deve-me a prosa a reprovação
desta peça.*

O Censor

15-XI-67

Lenas Pereira

Decisão da Comissão, em sessão de de

de 19

*Concordo com o parecer do
Sr. Ex. C. C. Lys*

6/12/67

[Signature]

*Concordo com o parecer do
Sr. Ex. C. C. Lys*

Documento do Arquivo da Torre do Tombo nº8500: Relatório dos censores que reprovaram a representação do texto *Os Carnívoros* de Miguel Barbosa no Centro de Cultura Teatral, a 15 de Novembro e a 6 de Dezembro de 1967.



Ciclo de leituras encenadas intitulado «Autores de gaveta», organizado pelo Teatro Nacional D. Maria II, 1984.



Espectáculo *A Rabeca* de Helder Prista Monteiro, encenação de Luís de Lima, CITAC, 1961.

INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS

6307

Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos

INFORMAÇÃO

Título da peça: A Bengala

Actos: 1 Quadros: N.º de registo: 6307

Teatro: Círculo de Iniciação Teatral da Universidade de Coimbra

Tema:

Dentro de um estilo teatral de vanguarda, possui esta pequena peça grandes afinidades com as obras de "anti-teatro" de Eugène Ionesco. Pelo "abstracismo", tudo nela se exprime através de figuras simbólicas - o Mundo, a Mulher, o Criado, o Homem - e, por esse motivo, o diálogo torna-se passível de todas as interpretações que se lhe quiserem dar.

Quanto a mim - e salvo melhor opinião - creio que a "Bengala" no meio de todo o seu "nonsense" se apresenta com um conteúdo duvidoso, debatendo um problema social suspeito. Mesmo apesar das dificuldades de interpretação, creio que os diálogos de págs. 7 e 16, por exemplo, contribuem para dar um tom que não abona muito quanto às intencões político-sociais do autor - que, segundo me parece, defende a tese da desumanidade do "Mundo fechado" em que se dilata o Mundo - que é o opérário - e a Mulher, eternamente presa por outros, vivendo uma vida sem horizontes, miserável e mesquinha, mas com esperança em "qualquer coisa que vai acontecer". Voto, portanto, pela rejeição da

peça; mesmo que a aprovarem, gostaria que etc. fone apreciada por outros teatros da Comissão.

Concedido o parecer
4/11/61
27/2/61

11-2-61

Nuno

Documento nº6307 do Arquivo do Museu Nacional do Teatro: Relatório dos censores que reprovaram a representação da peça *A Bengala* de Helder Prista Monteiro, no CITAC, a 11 e a 27 de Fevereiro de 1961.

Nº. 689/CV

Exm^o. Senhor

Jaime Salazar Sampaio

LISBOA

Comunico a V.Ex^a. que os Vogais da Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos, em sessão de 12 do corrente, deliberaram Reprovar a peça "NOS JARDINS DE ALTO MAIOR",

O exemplar da referida peça, encontra-se nesta Inspeção, à disposição de V.Ex^a. cado.

Inspeção dos Espectáculos, 15 de Março 1962

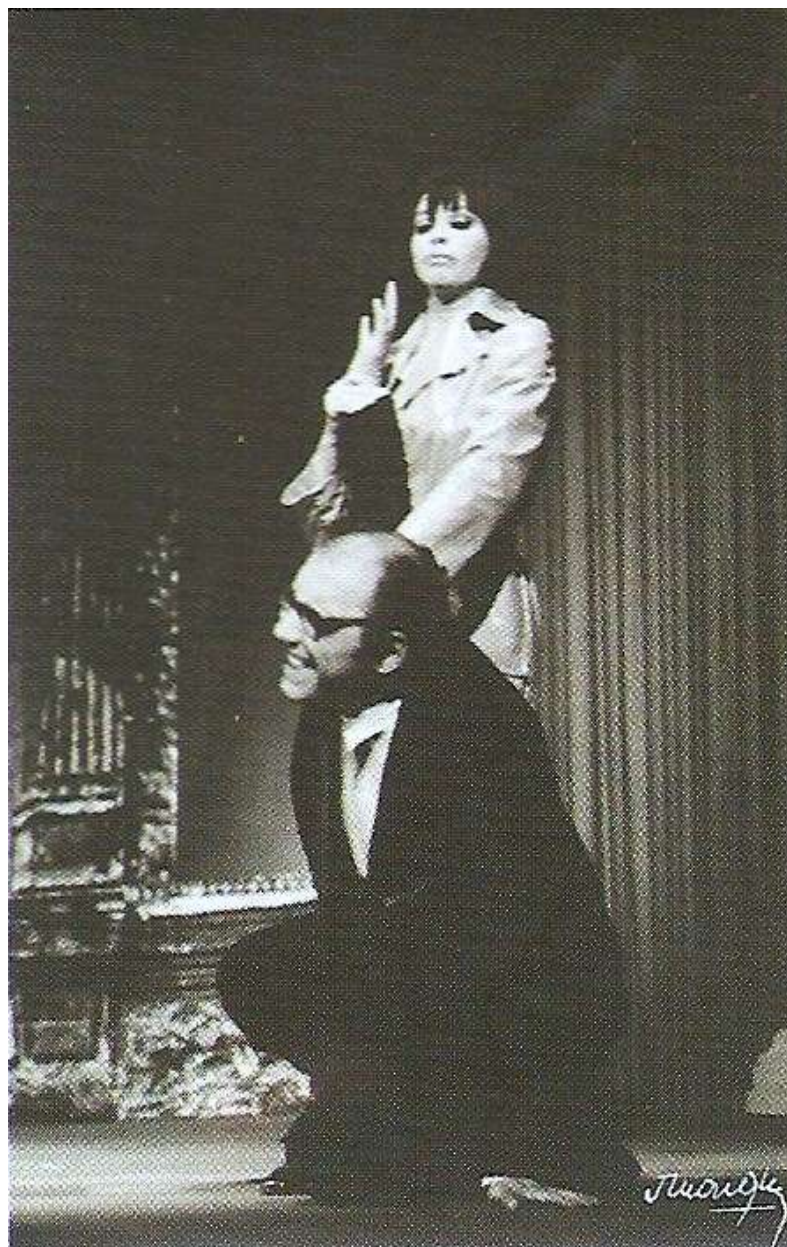
A bem da Nação

O INSPECTOR CHEFE,

Oscar de Freitas

NA.

Documento nº6741 do Arquivo do Museu Nacional do Teatro: Reprovação da representação do texto *Nos Jardins do Alto Maior* de Jaime Salazar Sampaio, na Sociedade de Instrução Guilherme Cossoul, a 15 de Março de 1962.



Espectáculo *Os Visigodos* de Jaime Salazar Sampaio, produzido pela Companhia Rey Colaço – Robles Monteiro, encenação de Artur Ramos, Teatro Capitólio, Lisboa, 29 de Março de 1969.

Decisão que se propõe:

Toda a peça está impregnada de símbolos.
 Se bem atinge o significado desse simbolismo,
 julga-se reprovada a peça pelas implicações políticas
 que pode ter.

Admitindo, no entanto, erro na "tradução"
 penso ser útil que seja lida por outro vogal da
 Comissão. ^{O Censo}

22.2.65-

[Assinatura]

Decisão da Comissão, em sessão de de

de 29

Trata-se de uma peça cujo simbolismo poderia
 não ser devidamente interpretado por uma parte (talvez
 a maior) do público, mas que é susceptível de
 especulações com implicações políticas, o que deve
 evitar-se. Reprovo

[Assinatura] 3.3.1965-

Verificando-se que as dúvidas que têm, isto é,
 que a "fidelidade" do simbolismo era a que fizera,
 Reprovo. 3.3.1965

Visto:
 3.3.65
 [Assinatura]

Documento nº7757 do Arquivo do Museu Nacional do Teatro: Relatório dos censores que reprovaram a representação da peça *A Batalha Naval* de Jaime Salazar Sampaio, no Teatro Estúdio de Lisboa, a 22 de Fevereiro e a 3 de Março de 1965.

Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos

INFORMAÇÃO

Título da peça: *A Batalha Naval*Actos: *3* Quadros: N.º de registo: *7757*Teatro: *Teatro do Estado*

Tema:

Mas me parece que a discutível "filosofia" ou "simbolismo" deste texto sejam suficientemente claros, ou contundentes, para justificar a repressão pura e simples. Voto, pois, pela aprovação para maiores de 17 anos, embora julgue haver conveniência em obter melhores informações sobre a encenação. Admito mesmo a classificação para maiores de 12 anos, hipótese que só no ensaio geral poderá ser encorada.

*16-6-69**RF**Dr. Almeida*

Documento nº7757 do Arquivo do Museu Nacional do Teatro: Relatório dos censores que aprovaram a representação da peça *A Batalha Naval*, a 16 de Junho de 1969.

A CASA DA COMÉDIA



A BATALHA NAVAL

ojo

OITAVA TEMPORADA

1969-1970

Programa do espectáculo *A Batalha Naval*, encenação de Victor Poitout, Casa da Comédia, Lisboa, Maio de 1970.

13



14



Espectáculo *La Cantatrice chauve*, composição de Jean-Philippe Calvin e encenação de François Berreur, Théâtre de l'Athénée, Paris, de 30 de Abril a 3 de Maio de 2009.

15



16



Espectáculo *La Cantatrice chauve*, encenação de Jean-Luc Lagarce e direcção de François Berreur, Théâtre de l'Athénée, Paris, de 5 a 21 de Novembro de 2009.

17



18



Espectáculo *Les Chaises*, encenação de Christophe Feltz, Théâtre du Taps Scala, Estrasburgo, de 31 de Março a 5 de Abril de 2009.



Espectáculo *Les Chaises*, encenação de Alain Bonneval, Théâtre du Tropic, Théâtre International de Frankfurt, Frankfurt, 28 de Abril de 2009.



Espectáculo *Les Chaises*, encenação de Geneviève Brunet e Odile Mallet, Théâtre de l'Essaion, Paris, de 19 de Novembro de 2008 a 26 de Fevereiro de 2009.

21



22



Espectáculo *Les Chaises*, encenação de Luc Bondy, Théâtre Nanterre-Amandiers, Nanterre, de 29 de Setembro a 23 de Outubro de 2010.

23



24



Espectáculo *Oh les beaux jours*, encenação de Giorgio Strehler, Théâtre de l'Athénée, Paris, de 5 a 9 de Abril de 2006.

25



26



Espectáculo *Oh les beaux jours*, encenação de Frederick Wiseman, Théâtre du Vieux Colombier de la Comédie Française, Paris, de 26 de Outubro a 4 de Novembro de 2006.

378



Espectáculo *Oh les beaux jours*, encenação de Bob Wilson, Théâtre de l'Athénée, Paris, de 23 de Setembro a 9 de Outubro de 2010.



Espectáculo *En attendant Godot*, encenação de Bernard Sobel, Théâtre de Gennevilliers, Gennevilliers, Setembro e Outubro de 2002.



Prospecto do espectáculo *En attendant Godot*, Compagnie Kick Théâtre, encenação de René Chéneaux, Forum Blanc-Mesnil, Blanc-Mesnil, de 24 a 26 de Maio de 2007.



Prospecto do espectáculo *Os Carnívoros* de Miguel Barbosa, encenação de Ávila Costa, Grupo de Teatro de Letras, Lisboa, 1996.

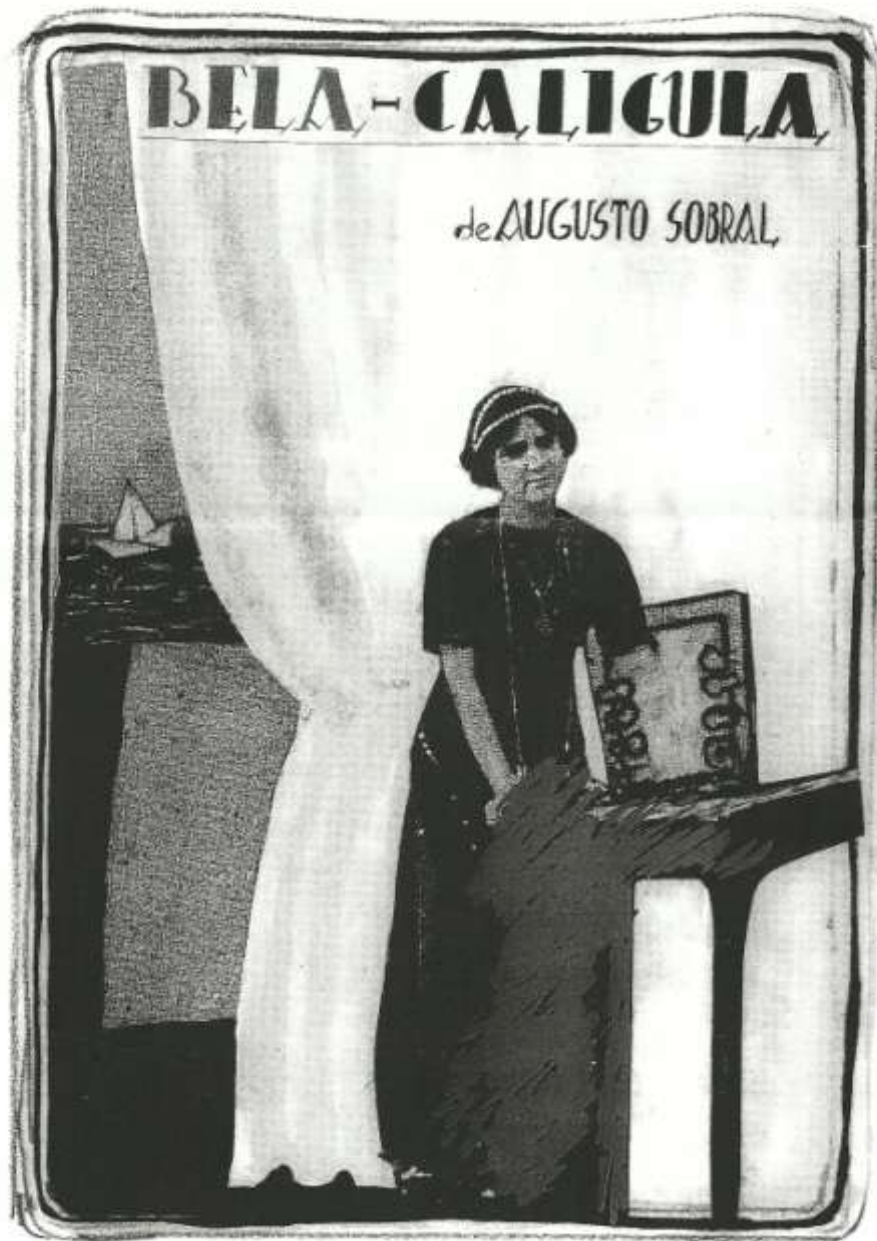


Prospecto do espectáculo *Os Carnívoros* de Miguel Barbosa, encenação de Ana Augusto, Grupo de Teatro Miscutem, Lisboa, 2002.



Programa do espectáculo *O Insecticida*, encenação de Jacinto Ramos, TNT, Lisboa, 1975.

teatro maizum



Programa do espectáculo *Bela-Calígula*, de Augusto Sobral, encenação de Rogério Vieira, Teatro Maizum, Lisboa, 1987.



Programa do espectáculo *De Graus*, de Helder Prista Monteiro, encenação de Joaquim Benite, Companhia de Teatro de Almada, 1993.



Espectáculo *Magdalena Lê uma Carta*, de Jaime Salazar Sampaio, encenação de Rogério Carvalho, representado no Teatro do Bairro Alto, Lisboa, Julho de 1984.

ÍNDICE DE ANEXOS

- 1** - Documento nº7455 do Arquivo do Museu Nacional do Teatro: Relatório dos censores que aprovaram a representação da peça *O Palheiro* de Miguel Barbosa com cortes, 11 de Março de 1972.....p.359.
- 2** - Documento nº7455 do Arquivo do Museu Nacional do Teatro: Relatório dos censores que reprovaram a representação da peça *O Palheiro* de Miguel Barbosa, a 9 e a 20 de Março de 1972.....p.360.
- 3** - Documento nº 7455 do Arquivo da Torre do Tombo. Miguel Barbosa, *O Palheiro*, Lisboa, Best-Sellers, 1963. Texto submetido à apreciação dos censores com vista à representação pelo Círculo de Cultura Teatral, reprovado a 10 de Fevereiro de 1964.....p.361.
- 4** - Documento do Arquivo da Torre do Tombo nº8500: Relatório dos censores que reprovaram a representação do texto *Os Carnívoros* de Miguel Barbosa no Centro de Cultura Teatral, a 15 de Novembro e a 6 de Dezembro de 1967.....p.362.
- 5** - Ciclo de leituras encenadas intitulado «Autores de gaveta», organizado pelo Teatro Nacional D. Maria II, 1984.....p.363.
- 6** - Espectáculo *A Rabeca* de Helder Prista Monteiro, encenação de Luís de Lima, CITAC, 1961.....p.364.
- 7** - Documento nº6307 do Arquivo do Museu Nacional do Teatro: Relatório dos censores que reprovaram a representação da peça *A Bengala* de Helder Prista Monteiro, no CITAC, a 11 e a 27 de Fevereiro de 1961.....p.365.
- 8** - Documento nº6741 do Arquivo do Museu Nacional do Teatro: Reprovação da representação do texto *Nos Jardins do Alto Maior* de Jaime Salazar Sampaio, na Sociedade de Instrução Guilherme Cossoul, a 15 de Março de 1962.....p.366.
- 9** - Espectáculo *Os Visigodos* de Jaime Salazar Sampaio, produzido pela Companhia Rey Colaço – Robles Monteiro, encenação de Artur Ramos, Teatro Capitólio, Lisboa, 29 de Março de 1969.....p.367.
- 10** - Documento nº7757 do Arquivo do Museu Nacional do Teatro: Relatório dos censores que reprovaram a representação da peça *A Batalha Naval* de Jaime Salazar Sampaio, no Teatro Estúdio de Lisboa, a 22 de Fevereiro e a 3 de Março de 1965.....p.368.
- 11** - Documento nº7757 do Arquivo do Museu Nacional do Teatro: Relatório dos censores que aprovaram a representação da peça *A Batalha Naval*, a 16 de Junho de 1969.....p.369.
- 12** - Programa do espectáculo *A Batalha Naval*, encenação de Victor Poitout, Casa da Comédia, Lisboa, Maio de 1970.....p.370.
- 13 e 14** - Espectáculo *La Cantatrice chauve*, composição de Jean-Philippe Calvin e encenação de François Berreur, Théâtre de l'Athénée, Paris, de 30 de Abril a 3 de Maio de 2009.....p.371.
- 15 e 16** - Espectáculo *La Cantatrice chauve*, encenação de Jean-Luc Lagarce e direcção de François Berreur, Théâtre de l'Athénée, Paris, de 5 a 21 de Novembro de 2009.....p.372.
- 17 e 18** - Espectáculo *Les Chaises*, encenação de Christophe Feltz, Théâtre du Taps Scala, Estrasburgo, de 31 de Março a 5 de Abril de 2009.....p.373.

- 19** - Espectáculo *Les Chaises*, encenação de Alain Bonneval, Théâtre du Tropic, Théâtre International de Frankfurt, Frankfurt, 28 de Abril de 2009.....p.374.
- 20** - Espectáculo *Les Chaises*, encenação de Geneviève Brunet e Odile Mallet, Théâtre de l'Essaion, Paris, de 19 de Novembro de 2008 a 26 de Fevereiro de 2009.....p.375.
- 21 e 22** - Espectáculo *Les Chaises*, encenação de Luc Bondy, Théâtre Nanterre-Amandiers, Nanterre, de 29 de Setembro a 23 de Outubro de 2010.....p.376.
- 23 e 24** - Espectáculo *Oh les beaux jours*, encenação de Giorgio Strehler, Théâtre de l'Athénée, Paris, de 5 a 9 de Abril de 2006.....p.377.
- 25 e 26** - Espectáculo *Oh les beaux jours*, encenação de Frederick Wiseman, Théâtre du Vieux Colombier de la Comédie Française, Paris, de 26 de Outubro a 4 de Novembro de 2006.....p.378.
- 27 e 28** - Espectáculo *Oh les beaux jours*, encenação de Bob Wilson, Théâtre de l'Athénée, Paris, de 23 de Setembro a 9 de Outubro de 2010.....p.379.
- 29** - Espectáculo *En attendant Godot*, encenação de Bernard Sobel, Théâtre de Gennevilliers, Gennevilliers, Setembro e Outubro de 2002.....p.380.
- 30** - Prospecto do espectáculo *En attendant Godot*, Compagnie Kick Théâtre, encenação de René Chéneaux, Forum Blanc-Mesnil, Blanc-Mesnil, de 24 a 26 de Maio de 2007.....p.380.
- 31** - Prospecto do espectáculo *Os Carnívoros* de Miguel Barbosa, encenação de Ávila Costa, Grupo de Teatro de Letras, Lisboa, 1996.....p.381.
- 32** - Prospecto do espectáculo *Os Carnívoros* de Miguel Barbosa, encenação de Ana Augusto, Grupo de Teatro Miscutem, Lisboa, 2002.....p.381.
- 33** - Programa do espectáculo *O Insecticida*, encenação de Jacinto Ramos, TNT, Lisboa, 1975.....p.382.
- 34** - Programa do espectáculo *Bela-Calígula*, de Augusto Sobral, encenação de Rogério Vieira, Teatro Maizum, Lisboa, 1987.....p.383.
- 35** - Programa do espectáculo *De Graus*, de Hélder Prista Monteiro, encenação de Joaquim Benite, Companhia de Teatro de Almada, 1993.....p.384.
- 36** - Espectáculo *Magdalena Lê uma Carta*, de Jaime Salazar Sampaio, encenação de Rogério Carvalho, representado no Teatro do Bairro Alto, Lisboa, Julho de 1984.....p.384.

ÍNDICE DE NOÇÕES

Absurdo – 9-14, 18, 20, 43, 46, 61, 63, 64, 76, 78, 80, 81-90, 107, 108, 109, 110, 116, 119, 120, 125, 126, 128, 132, 137, 140, 141, 143, 145, 147, 150, 151, 155-159, 161, 162, 164, 166-172, 180, 181, 182, 183, 185, 186-193, 200, 203, 204, 205, 208, 227, 230, 232, 248, 250, 251, 253-257, 262, 263, 264, 275-278, 281, 284, 289-295, 304, 308, 313, 316, 317, 319, 320, 321-325.

Acção – 25, 26, 29, 36, 37, 40, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 54, 55, 57, 60, 63, 65, 66, 67, 76, 93, 95, 96, 119, 125, 126, 127, 133, 136, 144, 147, 156, 157, 158, 159, 162, 163, 165, 170, 175, 179, 202, 217, 223, 232, 264, 271, 274, 282, 287, 289, 293, 294, 295, 296, 297, 302, 305, 306, 310, 316, 317.

Amnésia – 12, 13, 18, 43, 44, 45, 47, 49, 50, 51, 53, 60, 61, 78, 211, 213, 269, 271, 317, 320, 321.

Cena – 10,11,12, 13, 15, 17, 18, 35, 37, 38, 45-49, 53, 61-64, 68, 73, 74, 76, 78, 80, 82, 85, 90, 95, 103, 109-113, 116, 118, 121-125, 127, 131, 138, 142, 143, 144, 152, 153, 157, 159, 160, 162-168, 173-181, 183, 185, 188, 189, 192, 193, 194, 196, 198, 201, 207, 208, 209, 213-231, 236, 237, 238, 242, 246, 247, 249, 251, 253, 254, 256, 260, 261, 266, 273, 278, 280, 285, 286, 287, 289, 291, 292, 293, 295, 297, 301, 303, 311, 314, 316, 317, 318, 320, 321, 323, 324, 325.

Censura – 10, 11, 13, 14, 18, 80, 84, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 106, 107, 108, 110-115, 136, 142, 143, 153, 157, 162, 164, 167, 173, 176, 177, 183, 185, 250, 251, 254, 255, 257, 259, 260, 262, 276, 291, 311, 316, 318, 322, 324.

Didascálias – 14, 15, 16, 40, 42, 78, 131, 144, 161, 169, 188, 194, 195, 197, 206, 242, 243, 248, 263, 275, 280, 287, 298, 299, 313, 316.

Dramaturgia – 9-14, 18, 19, 20, 23, 28-34, 37-43, 45, 83, 87, 160, 185-188, 190-202, 206, 209, 211, 233, 236, 250, 251, 257, 260, 261, 265, 266, 271, 273, 274, 275, 276, 277, 283, 286, 292, 312.

Espaço – 11, 12, 13, 14, 18, 29, 33, 35, 36, 45, 46, 48, 51, 52, 55, 57-63, 65, 66, 67, 69, 71, 72, 73, 74, 76, 78, 80, 83, 84, 116, 161, 183, 188, 189, 192, 198, 199, 211, 215, 218, 223, 228, 239, 241, 247, 252, 255, 256, 261, 263, 267, 269, 274, 281, 282, 283, 291, 294, 295, 304, 310, 311, 313, 316, 317, 324.

Espectador – 32, 37, 38, 39, 42, 175, 222, 247, 262, 287, 304, 320, 323, 324.

Imagem – 10, 18, 29, 30, 34, 36, 38, 43, 53, 54, 55, 60, 67, 70, 74, 75, 76, 78, 83, 91, 97, 129, 144, 154, 158, 172, 181, 204, 209, 210, 211, 212, 214, 216, 217, 229, 231, 234, 237, 242, 243, 244, 245, 253, 267, 286, 287, 288, 294, 295, 318.

Imobilidade – 13, 16, 26, 35, 37, 54, 62, 63, 72, 76, 78, 124, 129, 166, 169, 229, 232, 235, 236, 246, 298, 304, 317, 321.

Linguagem – 25, 29, 32, 33, 40, 41, 42, 46, 50, 62, 75, 76, 78, 85, 90, 91, 107, 108, 110, 115, 120, 121, 124, 133, 137, 138, 139, 141, 149, 155, 156, 161, 165, 166, 170, 173, 175, 176, 177, 202, 205, 208, 219, 230, 235, 256, 258, 268, 270, 271, 272, 273, 274, 277, 278, 291, 292, 293, 308, 316, 317, 318, 324.

Memória – 12, 13, 18, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 58, 60, 61, 65, 66, 73, 78, 117, 135, 143, 161, 164, 166, 179, 267, 268, 269, 270, 271, 288, 297, 299, 300, 301, 304, 307, 309, 317, 320, 321.

Nonsense – 22, 26, 36, 40, 41, 64, 75, 76, 116, 121, 122, 137, 141, 150, 151, 153, 159, 257, 269, 273, 278, 282, 284, 306, 308, 317, 318.

Personagem – 16, 29, 37, 47, 55, 56, 57, 63, 64, 67, 69, 70, 73, 74, 75, 78, 117, 124, 128, 133, 141, 145, 146, 149, 151, 152, 153, 155, 158, 159, 166, 168, 169, 170, 181, 187, 197, 210, 214, 215, 216, 217, 224, 226, 227, 228, 229, 232, 234, 235, 236, 237, 238, 244, 255, 256, 263, 266, 267, 271, 273, 275, 279, 286, 287, 293, 295, 309, 310, 316.

Recriação – 9, 10, 12, 14, 18, 33, 78, 149, 164, 185, 186, 188, 200, 203, 206, 207, 208, 218, 219, 220, 223, 230, 233, 235, 236, 242, 243, 250, 271, 313, 316, 319, 321, 322, 323, 324, 325.

Silêncio – 16, 37, 40, 62, 71, 72, 73, 76, 77, 165, 166, 167, 170, 190, 215, 227, 230, 246, 247, 276, 280, 286, 287, 298, 299, 300, 317.

Texto – 9, 10, 14, 16, 17, 33, 37, 41, 62, 64, 65, 68, 78, 80, 88, 95, 119, 121, 122, 123-127, 133, 135, 137, 138, 139, 142, 143, 144, 146, 147, 149, 152-159, 162, 165, 166, 168-173, 175, 176, 177, 180, 181-199, 205-208, 211, 212, 213, 215, 216, 218, 220-228, 230, 233, 236, 237, 239, 241, 243, 246-250, 253, 254, 258, 259, 260, 262, 263, 266, 267, 268, 269, 271, 272, 273, 276, 281-285, 287, 290, 292, 295, 297, 298, 300, 302, 303, 304, 308, 311, 313, 316, 318, 323, 324, 325.